Die

Naturwiedergabe

in der

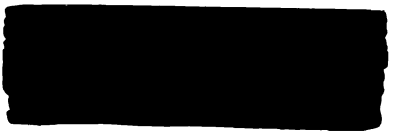
älteren griechischen Kunst

von

Emanuel Löwy

ROM
VERLAG VON LOESCHER & Cº
(BRETSCHNEIDER & REGENBERG)
—
1900

Digitized by Google



Alle Rechte vorbehalten

Druck von Forzani & C. Druckerei des Senats. Rom.

Digitized by Google

Aller Stil in der darstellenden, das ist Formen der Wirklichkeit nachbildenden Kunst bedeutet auf Seite der Letzteren eine Umänderung der von der Wirklichkeit gebotenen Erscheinungen oder doch mindestens eine Auswahl unter denselben. Insoweit also die Kunstgeschichte die künstlerische Form als solche zum Gegenstande hat, ist es ihre Aufgabe, jeweilig über deren Verhältnis zur Natur sich Rechenschaft zu geben. Bei einer Betrachtung der antiken Kunst auf diesen Gesichtspunct, wie ich sie in Collegien wiederholt zusammenhängend versucht und vielleicht in nicht ferner Frist der Öffentlichkeit werde vorlegen können, liess sich die Forderung kaum abweisen, über die tatsächlichen Erscheinungen hinaus zu deren innerer Begründung vorzudringen. Das ist es, was, im Hinblick auf die grundlegenden Eigenschaften, die gegenwärtige Schrift für die archaische und damit indirect auch für die spätere Kunst der Griechen vorweg zu geben beabsichtigt. Die Erklärung selbst beansprucht nicht, in ihrem Ausgangspunct neu zu sein. Und auch dass eine einheitliche Anwendung derselben auf die gesamten Erscheinungen des Archaismus bisher meines Wissens nirgends unternommen ist, würde mir zur Rechtfertigung dieser Veröffentlichung noch nicht genügen. Doch wünschte ich zugleich für eine grundsätzliche Auffassung einzutreten, deren folgerichtige Anerkennung ich in der Beurteilung der Anfänge der Kunst und des geschichtlichen Verhältnisses der Kunst zur Natur vielfach vermisse.

In einigen Beziehungen ist die vorliegende Schrift Weiterführung eines vor Jahren veröffentlichten Vortrags: Lysipp und

(Annex A)

Digitized by Google

FEB 24 1908 223230

seine Stellung in der griechischen Plastik.[1] Wie diese Studie mit JULIUS LANGE's später erschienener Abhandlung: Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen [2] in einem leitenden Gesichtspunct sich begegnet, so war mehr als Eines von dem, was nachstehend unter Berufung auf LANGE angeführt ist, gleichfalls auch schon von mir selbst gewonnen.[3] Im Übrigen habe ich, den nächsten Absichten dieser Schrift gemäss, die Citate, namentlich abweichender Ansichten möglichst eingeschränkt und mich nur im Nachweis von Abbildungen,[4] wie zum Teil in deren Beigabe, von der Rücksicht auch auf nicht-archäologische Leser leiten lassen.

[1] Hamburg 1891. Vergl. Mitteilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie XIX 1884 S. 257 f.

[2] Abhandlungen der Akademie zu Kopenhagen 1892. Ein zweiter Teil ebenda 1898.

[3] Den vollen Gedankeninhalt von LANGE's Abhandlungen erschloss mir erst nach Abfassung der vorliegenden Schrift (Juli 1899) die deutsche Übersetzung: Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst (Strassburg 1899), nach der ich citiere.

[4] Mehrfach bleibt freilich Ergänzung durch Abguss oder Original erwünscht, so namentlich beim Relief. Für das Allgemeine der Zeichnung erschienen Einzelbelege überflüssig. Ein Verzeichnis der Abkürzungen in den Citaten s. am Schlusse.

Digitized by Google

1. Zeichnung.

Auch dem Laien fallen an altgriechischen Zeichnungen eine Reihe von Eigentümlichkeiten auf, die sich in folgende Sätze zusammenfassen lassen.

1) Bildung und Bewegung der Figuren und ihrer Teile sind auf wenige typische Formen beschränkt.

2) Die einzelnen Formen sind stilisiert, d. h. zu regelmässigen oder Regelmässigkeit anstrebenden linearen Gebilden schematisiert.

3) Die Darstellung der Form geht vom Umriss aus, sei es dass dieser sich als selbständiger linearer Contour behauptet oder mit der in gleicher Farbe ausgefüllten Innenfläche zu einer Silhouette zusammenfliesst. [1]

4) Wo Farben vorhanden, sind dieselben einheitlich, ohne Berücksichtigung der durch Licht und Schatten hervorgerufenen Abtönung.

5) Die Figuren bieten sich im Allgemeinen in jedem ihrer Teile in der, um es zunächst so zu nennen, breitesten Ansicht dem Beschauer dar.

6) Die eine Composition bildenden Figuren rollen sich, von wenigen bestimmt zu umgrenzenden Ausnahmen abgesehen, mit Vermeidung von Deckung oder Überschneidung ihrer hauptsächlichen Teile

[1] Die erhaltenen ältesten Malereien auf Stein wie die sorgfältiger ausgeführten auf Ton (Tafeln, Sarkophage und selbst Vasen) geben Belege für selbständigen Contour neben andersfarbiger Innenfüllung. Dass von den dunkelfarbigen Silhouetten der keramischen Malerei nicht auf die grosse Malerei geschlossen werden darf, ist mehrfach (FURTWÄNGLER BphW 1894 Sp. 112; POTTIER R. Ét. gr. XI 1898 S. 378 ff.) ausgesprochen worden. Doch enthält auch die keramische Malerei selbst noch zahlreiche Indicien (Vieles bei STUDNICZKA Jb. II 1887 S. 150) für ein obige Definition rechtfertigendes ursprüngliches Ausgehen vom Contour.

Digitized by Google

auf der Bildfläche ab, wodurch das Hintereinander der Wirklichkeit in ein Nebeneinander der Darstellung aufgelöst wird.

7) Von der Wiedergabe des Raumes, in dem der Vorgang sich abspielt, wird in mehr oder weniger weitgehender Weise abgesehen.

Diesen Eigenschaften bleibt die griechische Zeichnung von den ältesten Zeiten, von denen ab wir eine gesichert zusammenhängende Kunstentwicklung auf griechischem Boden verfolgen können, bis etwa zur Mitte des sechsten Jahrhunderts vor Chr. trotz gradueller Verschiedenheiten im Wesentlichen treu. Und zwar ist es nicht das vereinzelte Vorkommen der einen oder anderen, was den archaischen Stil charakterisiert, sondern deren stete und enge Verknüpfung. Allen diesen Eigenschaften ist ein Princip der Unabhängigkeit gegenüber der wirklichen Erscheinung gemein, das nicht selten bis zu offenem Widerspruch geht.

Die gegebene Charakteristik ist nicht auf den griechischen Archaismus beschränkt. Dass die unter 3, 4, 5 aufgezählten Eigenschaften jedweder primitiven Kunst in Altertum und Gegenwart zukommen, hat namentlich Julius Lange [1] hervorgehoben. Und dass auch die anderen, [2] nur etwa mit gewissen Einschränkungen für 7, [3] zum Mindesten bei der Zeichenkunst der alten Culturvölker Ägyptens und Vorderasiens gleichfalls zutreffen, bedarf keiner Erinnerung.

Wie kömmt die Kunst zu dieser Darstellungsweise?

Die Allgemeinheit oder doch weite Verbreitung derselben, ohne dass an gegenseitige Entlehnung gedacht werden kann, macht von vorne herein jede Erklärung unwahrscheinlich, bei welcher irgendwie Überlegung oder Absicht mitspielt. Das gilt vor Allem von der geläufigen Bezeichnung der angeführten Eigentümlichkeiten als Conventionen; aber nicht minder von deren Zurückführung auf eine wie immer motivierte Scheu vor der optischen Illusion,[4] welche die Kunst bewusst davon zurückgehalten hätte, die perspectivischen Verkleine-

[1] Lange S. xxi ff.

[2] Der streng tektonische Charakter der im engeren Sinn griechischen Kunst (über die mykenische Periode s. S. 15 f.) lässt das Nebeneinander der Figuren (6) meist nur im seitlichen Sinne zu. Doch kennt z. B. der Dipylonstil auch das (in Ägypten häufige) Übereinander.

[3] Das landschaftliche Element ist ausgedehnter in der ägyptischen und namentlich der assyrischen Kunst berücksichtigt. Vgl. Lange S. 94 und S. 8, 1.

[4] Perrot I S. 742; Lange S. xxii.

Digitized by Google

rungen und Verkürzungen so wiederzugeben, wie man sie tatsächlich sah, vielmehr unter den wirklichen Erscheinungen die leichtest darstellbaren und deutlichsten auswählen und eventuell durch Hinzufügung der in ihnen nicht sichtbaren Teile des Gegenstandes vervollständigen liess.[1] Mit dem Bestreben nach Vollständigkeit und Deutlichkeit schlechthin verträgt sich übrigens auch die Gleichgiltigkeit gegen die Localbezeichnung nicht. Das Moment der Überlegung fällt wol bei jenen Erklärungen fort, welche das Typische und Stilisierende der archaischen Kunst sei es von der Vereinfachung der Formen durch häufig wiederholte Darstellung,[2] sei es von Zwang oder Gunst technischer Bedingungen [3] herleiten. Aber erstere muss logischer Weise überall dort, wo Stilisierung vorhanden, eine vorher bestehende realistische Art der Darstellung voraussetzen und trägt der nicht seltenen Vereinigung strengster Stilisierung mit sorgfältigster Ausführung keine Rechnung. Und alle beide betreffen nur einzelne Phänomene, nicht aber den ganzen den Archaismus ausmachenden Complex von Tatsachen.

Für die unter 1, 2 aufgeführte Gruppe von Erscheinungen hat mehrfach eine andere Erklärung Platz gegriffen.[4] Dieselbe beruht auf der immer voller anerkannten Rolle, welche in Schaffen und Aufnahme der Kunst dem Gedächtnisse zukömmt.[5] Als Niederschlag der von zahlreichen Exemplaren desselben Gegenstandes empfangenen Gesichtseindrücke bleibt in unserem Geiste ein Erinnerungsbild haften, welches nichts Anderes ist als die platonische Idee des Gegenstandes, also ein typisches Bild, gereinigt von allem Individuellen und Zufälligen. Graphisch ausgedrückt ergibt diess eine Auffassung der Linien und Flä-

[1] Perrot S. 744.

[2] Vgl. Conze Über den Ursprung der bildenden Kunst, Ak. Berl. 1897 S. 105 f.; Collier Primer C. 2. Auch die von Perrot S. 763 f. der Bilderschrift vindicierte Einwirkung gehört hieher. Nur hingewiesen kann hier auf die Bedeutung werden, welche dieser Gesichtspunct in den neueren Theorien über die Herkunft des Ornaments (für einschlägige Litteraturnachweise bin ich Herrn Prof. G. A. Colini verpflichtet) gewonnen hat.

[3] Vgl. Riegl Stilfr. S. 30 (der allerdings auch hiebei bewusstes Vorgehen annimmt); Conze S. 98 ff.; Balfour Decor. Art S. 88; Haddon Evol. S. 75 ff.

[4] Zuerst meines Wissens ausgesprochen von E. Brücke Die Darstellung der Bewegung durch die bildenden Künste, Deutsche Rundschau XXVI 1881 S. 43 f.

[5] Vgl. Fechner Vorschule d. Ästhetik I S. 86 ff.; Exner Physiol. d. Fliegens S. 13 ff.

Digitized by Google

chen, welche dieselben einfachen geometrischen Formen möglichst anzunähern sucht: das Stilisieren. Gesteigert und befestigt kann dieser Ausdruck allerdings durch die vorerwähnten Umstände des stereotypen Wiederholens und der technischen Bedingungen werden, wie andrerseits dem Stilisieren der Kunst vielfach schon das Stilisieren der wirklichen Vorbilder in Haar-, Bart-, Gewandtracht, künstlich zurechtgelegtem Aussehen von Tier- und Pflanzenformen u. s. w. entgegenkömmt. Auch tektonische und decorative Anforderungen können in diesem Sinne einwirken. Doch sind diess alles secundäre Factoren, die, zusammen mit der Verschiedenheit der erinnerungschaffenden Eindrücke z. B. nach Race, Tracht, Lebensgewohnheiten, sowie mit der je nach individueller und ethnischer Anlage unendlich verschiedenen Intensität und Qualität der Formerfassung, das Wie eines bestimmten Stiles bedingen, deren keiner aber für das Zustandekommen der Erscheinung an sich unerlässlich ist.

Das Erinnerungsbild, wie wir es gekennzeichnet, ist aber nur ein, allerdings gewichtiges Glied eines psychologischen Zusammenhanges, der eine viel weiter gehende Anwendung auf die Erscheinungen der Kunst zulässt. Ein kurzes Eingehen auf denselben wird gestattet sein. [1]

Nicht alle Bilder der Gegenstände, auch oft gesehener, kommen für die Erinnerung gleich in Betracht. Vielmehr nimmt dieselbe eine Auslese vor. Wir haben zahllose Male ein Blatt, Rad, Ohr, Auge, eine ausgestreckte Hand u. s. w. in den verschiedensten Ansichten gesehen, aber von all diesen Bildern findet sich, so oft wir naiv ein Blatt u. s. w. uns vorstellen, in unserem Geiste nur eines ein, und zwar bei den genannten Gegenständen jenes, in welchem dieselben uns ihre breiteste Ansicht zeigen. Nicht in letzterem Umstande freilich liegt das Entscheidende: den Mond z. B. stellen wir uns, wo wir nicht gerade an den Vollmond denken, als Sichel und nicht als Scheibe vor. Sondern jene vom Gedächtnis bevorzugte Ansicht ist die, welche die Form in ihrer von anderen Formen unterschiedenen Eigenart am sichersten erfassbar, demnach wesentlich auch in möglichster Sichtbarkeit und Vollständigkeit der sie bildenden Teile bietet, und diess trifft allerdings fast immer mit ihrer grössten Aus-

[1] Was an vorausgesetzter Behandlung dieses Gegenstandes die psychologische Litteratur enthält, entzog sich meiner, freilich begrenzten, Kenntnisnahme.

Digitized by Google

dehnung zusammen. So kömmt es, dass das Bild eines Vierfüsslers, eines Fisches, einer Rosenknospe spontan stets von der Seite, das einer Fliege, Eidechse, einer geöffneten Rose von oben gesehen vor unserem geistigen Auge steht. Jede andere Ansicht bedürfte, wenn überhaupt in der Erinnerung reproducierbar, doch einer absichtlichen, bewussten Einstellung ins Gedächtnis. Wo mehrere Ansichten in gleichem Masse den bezeichneten Anforderungen genügen, wie bei gewissen Tierköpfen die Seiten- und die Vorderansicht, respective Daraufsicht, da kann es entsprechend auch mehrere Formen des spontanen Erinnerungsbildes geben; an der Tatsache der Auslese ändert das nichts.

Suchen wir nun ein beliebiges Gedächtnisbild deutlich in uns hervorzurufen, so sehen wir dasselbe isoliert, von Leere umgeben. Einer ganz embryonalen, der Intensität aus irgend welchem Grunde entbehrenden Vorstellung kann das Bild des Gegenstandes auch nur in einer einzigen Dimension, als blosser Richtungseindruck im Sinne seiner grössten oder charakteristischesten Ausdehnung erscheinen. Je grösser das Bedürfnis nach Deutlichkeit, um so vollständiger will das Bild umschrieben, um so kräftiger von dem abstracten Hintergrund abgehoben sein. Doch bietet die abgehobene Fläche in sich der Vorstellung keinen Halt; nur an der die Form erst bestimmenden Abgrenzung gegen die Leere vermag das Bewusstsein die Form zu erfassen, auf sie zielt es denn zu allererst.

Die ungeübte Erinnerung ist aber eine sehr beschränkte. Sie umfasst im Grunde nur die einfachsten Formen. Die meisten, mehr oder minder zusammengesetzten Gegenstände lassen nur ein unklares Bild ihrer Gesamterscheinung zurück. Es deutlicher zu machen, hat die Vorstellung ein Mittel: sie bringt sich die Teile einzeln zu Bewusstsein, baut das in seiner Gesamterscheinung unklare Bild aus seinen ihr geläufigen Elementen auf. Aber dabei verfährt sie anders als die physische Wirklichkeit. Diese verbindet und verflicht die Teile nach den dem Gegenstande eigenen organischen Bildungsprincipien, ohne Rücksicht darauf, wie sie von einem bestimmten Puncte aus einem Auge sich darböten. Das Princip, nach dem sich die inneren Bilder aufbauen, ist, gemäss ihrer Aufeinanderfolge im Bewusstsein, die Aneinanderreihung der Elemente, d. i. der oben geschilderten spontanen Erinnerungsbilder. So löst die Vorstellung den organischen Zusammenhang der Natur in ein Nacheinander selb-

Digitized by Google

ständiger, vollgesehener Teilbilder auf, wobei über die Innigkeit der Verbindung, über Aufnahme oder Weglassung der Teile lediglich die Stärke der Association in der Vorstellung entscheidet: organisch wesentliche, für das Bewusstsein aber gleichgiltige Teile bleiben weg, dagegen verlangt die Vorstellung alles vom klaren Bewusstsein der Form Unzertrennliche in ihrem Bilde zu sehen, widerspräche seine Vereinigung auch jedem wirklichen Anblick.

Das hier von einzelnen Gegenständen Gesagte gilt ebenso von den Bildern ganzer Vorgänge und Handlungen. Und gleichfalls nur eine Anwendung desselben Princips liegt im Verhalten des geistigen Bildes zum örtlichen Milieu vor. In der Wirklichkeit fliessen der Gegenstand und sein Hintergrund zu einem Bilde zusammen; einer nicht auf künstlerisches Beobachten geschulten Vorstellung kommen sie nur getrennt zum Bewusstsein. In der Regel freilich werden die Aufmerksamkeit und demgemäss die Erinnerung, und diess um so mehr, je kindlicher die recipierende Vorstellung ist,[1] von den die Handlung tragenden belebten Elementen absorbiert und hinterlässt der locale Hintergrund als solcher keinen Eindruck. Und greift einmal ein örtliches Element mit tätig in die Handlung ein, so stellt es sich in dem sich abrollenden geistigen Bilde ein wie jedes andere Element: einzeln, von seinem örtlichen Zusammenhange getrennt, an dem durch den Aufbau des geistigen und nicht des physischen Bildes vorgeschriebenen Platze.

Und nach demselben Princip kann endlich die Vorstellung, wofern sie nur über die Elemente verfügt, auch solche Bilder construieren, die nie wirklich gesehen oder, wenn gesehen, nicht vermögend waren, ein deutliches Gedächtnisbild zu erzeugen. Zu letzteren gehören die meisten Momente von Bewegungen. Dass bei diesen die Vorstellung nur die Augenblicke relativer Ruhe erfasst,[2] reiht sich der oben besprochenen Selection an. Aber selbst die so empfangenen Wahrnehmungen reichen vielfach für ein genaues Bild nicht

[1] Allerdings spielt hier auch individuelle und ethnische Anlage mit. An den gesteigerten Landschaftssinn der Ägypter und namentlich der Assyrer gegenüber den Griechen (WILKINSON Manners and Customs of the ancient Egyptians I² S. 365 ff. 375 ff.; KÖHLER AMitt. VIII 1883 S. 4 f.) sei nur im Hinblick auf das S. 4, 3 Bemerkte erinnert.

[2] BRÜCKE Deutsche Rundschau XXVI 1881 S. 43. 47.

Digitized by Google

aus, bestehen meist nur in allgemeinen Richtungseindrücken als Beugung, Knickung, Wellenbewegung u. s. w. Diesen Eindrücken strebt die Vorstellung nach, indem sie die Elemente, immer in deren gewohnter gedankenbildlicher Erscheinung, in jene Anordnung zu bringen sucht, wie sie der aufgefangene Moment der Bewegung zu bieten schien. Wie weit sie auch hiebei sich von der Wirklichkeit entfernt, wissen wir, dank der Momentphotographie, heute alle.

Die geschilderten Vorgänge beherschen unsere bildliche Vorstellung, je ursprünglicher dieselbe ist, um so uneingeschränkter. Ihre graphische Äusserung können wir täglich bei zeichnerisch naiven Individuen, nicht bloss Kindern und Wilden, beobachten. Deren Zeichnungen copieren nicht einen gegebenen Anblick der Wirklichkeit.[1] Vor den Gegenstand selbst gestellt, würden diese naiven Zeichner unmittelbarer Wiedergabe meist gar nicht fähig sein.[2] Neben den Bildern, welche die Wirklichkeit dem physischen Auge darbietet, steht eben eine andere Welt nur in unserem Geiste lebender, respective sich aufbauender, von der Wirklichkeit wol angeregter, aber doch wesentlich umgewandelter Bilder. Diese, und nur diese Bilder sucht, mit der unbewussten Gesetzmässigkeit einer psychischen Function, jede auf Darstellung gerichtete[3] primitive Zeichenkunst wiederzugeben. So auch die griechische.

Freilich, vollkommene Spiegelbilder jener psychischen Vorgänge werden wir auch in den ältesten der auf uns gelangten archaischen Zeichnungen nicht mehr suchen dürfen. Selbst in denen der Kinder betreten wir sie kaum je rein. Ich sehe dabei ab von dem Ungehorsam der ungeübten Werkzeuge. Aber die blosse Übersetzung

[1] Vgl. HILDEBRAND Probl. d. Form S. 91; CONZE S. 104.

[2] Vgl. CONZE S. 104. Der anscheinend gegenteilige Bericht v. D. STEINEN Zentr.-Brasil. S. 251 bestätigt diess erst recht.

[3] Von den nicht figürlich ornamentalen Formen sieht unser Zusammenhang ab. Nur insoweit dieselben gemäss den S. 5, 2 angedeuteten, hier nicht principiell zu erörternden Aufstellungen auf darstellende Bilder zurückgehen, wären die Letzteren hier zu berücksichtigen. Soviel ich sehe, entsprechen die in Betracht kommenden Bilder durchaus den eingangs aufgeführten Grundsätzen, welche auch umgekehrt die aus rein ornamentalen hervorgegangenen zoomorphen Formen (Beispiele bei S. REINACH La sculpture en Europe avant les influences gréco-romaines, Anthr. V–VII 1894–96) beherschen. Gleiches darf ich von den von mir eingesehenen Bilderschriften behaupten.

Digitized by Google

des Gedankenbildes in graphische Form trägt einen revolutionären Keim in sich.

Wir gedachten der Freiheit des geistigen Bildes im Weglassen selbst organisch unentbehrlicher Teile;[1] wie oft erschöpft sich nicht z. B. in Kinderzeichnungen der bildliche Begriff eines Menschen in Kopf und Beinen.[2] Auf den Mangel irgendwie aufmerksam geworden, wird der Zeichner auch bei geflissentlicher Anrufung seines inneren Bildervorrates doch nicht immer die gewünschte Ergänzung finden. Ähnlich kann Unklarheit in Verbindung und Localisierung der Teile (man denke an die aus den Hüften wachsenden Arme der Kinderbilder,[3] den auf die Stirn verpflanzten Schnurrbart der Europäer in Zeichnungen brasilianischer Wilder[4]) zu hemmender Verlegenheit werden. Im Geistesbilde vermögen auch optisch sich ausschliessende Elemente, z. B. zwei Augen in einem Profilgesicht,[5] zusammenzuwohnen;[6] gezeichnet machen sie sich den materiellen Raum streitig. Im Drange, bildlich zu erzählen, wollen Dinge dargestellt sein, für welche die Erinnerungsbilder gänzlich versagen. Solche und ähnliche Erfahrungen drängen, wo künstlerische Energie vorhanden, zu— directer oder indirecter— Befragung der Natur.

Hienach beurteilt zeigt die Kunst der alten Völker, soweit wir sie zurückverfolgen können, das allerursprünglichste Stadium längst überwunden. Nicht nur hat tausendfältige Übung und Erfahrung Sicherheit in Linien, Verhältnissen, Raumanpassung verliehen, es steckt selbst in den frühesten der uns erhaltenen Zeichnungen gegenüber dem rein geistigen Bilde unendlich viel geflissentliche Beobachtung der Natur. Die crassesten optischen Unverträglichkeiten sind vermieden, nicht selten in Unterordnung unter das Ganze für

[1] Die Vertretung eines ganzen Objectes durch einzelne hervorstechende Merkmale, wie des Schlangenkörpers durch die Musterung (Ehrenreich Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens S. 24 f.; v. d. Steinen Zentr.-Brasil. S. 258 ff.), kann hieher gerechnet werden.

[2] S. Ricci A. d. bamb. F. 2, vgl. ebenda F. 3 ff.; Sully Childh. F. 19. — Zum Kopf vgl. auch Benndorf Öst. Jh. I 1898 S. 8.

[3] Ricci F. 8 f.; vgl. Sully F. 15 b. 21.

[4] v. d. Steinen S. 251 f.

[5] Ricci F. 18, vgl. 13. 26; Sully F. 6. 14.

[6] Oder vielmehr, sie wohnen auch da nicht zusammen, nur die blitzschnelle Aufeinanderfolge der Vorstellungen erscheint dem Bewusstsein wie Gleichzeitigkeit.

Digitized by Google

einzelne Teile die Vollansichtigkeit geopfert,[1] das gedankenmässige Nebeneinander durch perspectivische, in die Tiefe gehende Anordnung verdrängt, wie die Wiederholung eines grösseren oder geringeren Teiles der Figur zur Bezeichnung neben einander geschirrter Pferde, marschierender Krieger u. s. w. und selbst vollständige Deckung eines rückwärts befindlichen Gegenstandes (Stuhlbeines, Rades, Flügels, Hornes, ganzen Tierkörpers) durch den übereinstimmenden vorderen.[2] Und doch findet man unschwer in jedem der bezeichneten Kunstkreise neben solchen Zeugnissen naturzugewandter Auffassung zahlreiche andere, in denen noch die primitivste Conception sich ausspricht. Wie viel an äusserster Naturwidrigkeit, das ist äusserster Treue gegen das naive Gedankenbild weist nicht, um bei der griechischen Kunst zu bleiben, der Dipylonstil auf, in dem z. B. die Zusammenfassung der einzeln concipierten Elemente vielfach noch nicht zur Berührung der Figuren mit dem Boden,[3] zur Überschneidung der Beine des Wagenlenkers durch den Wagenkorb, zur optisch einheitlichen Erfassung der Bestandteile eines Gespannes[4] gediehen ist? Wen werden die zur Wahrung ihrer vollen gedankenbildlichen Sichtbarkeit sich auf der Seite aufrichtenden Toten dieser Vasen[5] noch befremden, wenn eine beträchtlich jüngere Malerei z. B. die Gefährten des Odysseus allen Prämissen entgegen zur Seite der Widder baumeln lässt? Und steigen wir hinab bis zu den fortgeschrittensten Äusserungen archaischer Zeichenkunst. Mit ihren auch dann noch zumeist aus spontanen Erinnerungsbildern zusammenaddierten Gestalten, den verrenkten Körpern, schielenden Gesich-

Abb. 1

Abb. 1

Abb. 3

[1] So für den Fuss. Das Ursprüngliche noch z. B. HADDON New-Guinea Tf. 3, 45, Evol. F. 3 o.

[2] Systematisch sind diese Erscheinungen jetzt behandelt von DELBRÜCK Beiträge z. Kenntnis d. Linearperspective in d. griech. Kunst. Nur stimme ich DELBRÜCK nicht bei, wenn er (S. 18) bei den Gespannen der Dipylonvasen das hintere Pferd in Vorderansicht gerückt glaubt. Die Zeichnung des Zweigespannes gieng von dem Contour des rückwärtigen Pferdes aus; die stark vorgewölbte Brust ist die für das Pferdeprofil dieses Stils charakteristische (vgl. z. B. Ann. 1872 Tf. I).

[3] Mon. IX 1872 Tf. 40, 3; Hist. phil. Aufs. S. 355; GIRARD Peint. F. 67.

[4] Lehrreich durch gegenseitige Interpretation ist der Vergleich zwischen Abb. 1 als der älteren, und Abb. 2 als der fortgeschritteneren, wenn auch beide Male erstarrten Lösung desselben Problems. Wer Abb. 2 mit HELBIG Hom. Epos S. 139 f. Einspännigkeit folgert, darf auch Einrädrigkeit des Wagens nicht abweisen. Vgl. BRUNN Kunstg. I S. 32. Parallelen: v. D. STEINEN Tf. 19 S. 253; HADDON Evol. F. 3.

[5] C. I 39; Mon. IX 1872 Tf. 39, 1.

Digitized by Google

tern, herbariumartig ausgebreiteten Pflanzen; ihren noch immer einzeln aufgerollten Figuren, deren Zusammenfassung, die seltenen Fälle beabsichtigter Darstellung von Gedränge mit eingerechnet, kaum
s. 11 weiter geht als zu der erwähnten coulissenartigen Verschiebung oder zu Überschneidungen wie die von Armen und Beinen, bei Tieren auch des Halses, einer grösseren Figur durch eine kleine, eines Menschen durch einen horizontalen Tierrumpf, oder umgekehrt; ihrer auch aus stellenweiser Verdunklung siegreich hervortretenden Anhänglichkeit an den Contour, das ist die begriffliche Abgrenzung,
s. 7 Fassung, Erschaffung der Form aus dem Leeren; dem ausgesprochenen Bedürfnis, die hintergrund- und schlagschattenlosen Silhouetten zu

Abb. 1 und 2. Gespanne auf Vasen des Dipylonstils. Athen.

voller gedankenbildlicher Isolierung von einem abstracten Grund
s. 7 durch gegensätzliche Färbung scharf abzuheben; den nur den Erscheinungen der Ruhe einigermassen gerechten, sonst flüchtigen Richtungs-
s. 9 eindrücken nachtastenden Draperien — wie wenig hat sie auch jetzt noch sich davon entfernt, mechanisch getreue Niederschrift der geschilderten psychischen Vorgänge zu sein! Nicht aus eigensinniger Abkehrung von der Natur, sondern weil sie in all diesen Dingen noch gar nicht zur Erfassung der Natur gelangt ist, zeichnet die Kunst in der angegebenen Weise. Warum wagt sie bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts so gut wie nie eine Verkürzung, den Gesichtsausdruck eines Affects,[1] ein bewegteres Spiel der Finger als das der ausgespreizten oder zur Faust geballten Hand? Warum quält sie sich an der Innenzeichnung des Ohrs, woher die Unbehol-

[1] Vgl. Girard R. Ét. gr. VII 1894 S. 337 ff., Mon. gr. 1895-7 S. 7 ff.

Digitized by Google

fenheiten in den seltenen Vorderansichten von Wangenumriss, Nase, Knie, in der Anatomie der weicheren Teile des Rumpfes? Die Antwort ist immer dieselbe: weil es von all diesen Formen für eine ursprüngliche Vorstellung keine ausreichenden Erinnerungsbilder gibt, sei es, dass dieselben ihrer Beschaffenheit nach ausserhalb jener Selection des Gedächtnisses liegen oder die Vergänglichkeit des wirk- S. 6
lichen Anblicks ihre Details nicht festhalten liess (und das gilt, meine ich, auch für den Gesichtsausdruck) oder dass sie, nur in leichten, sie unvollständig umgrenzenden Innenschatten sich aussprechend, der vom Bewusstsein geforderten Erfassung durch den Con-

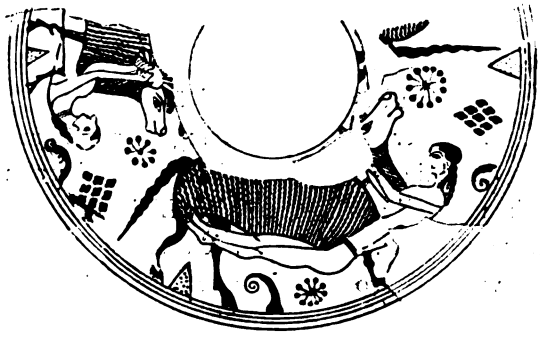


Abb. 3. Kyklopenabenteuer des Odysseus. Vasenzeichnung. Athen.

tour sich entziehen. So erklärt es sich auch, warum die physische S. 7
Charakteristik der Geschlechter und Alter in der Kunst von vorn herein ungleiche Grenzen hat; ein Weiteres taten die gegebenen Lebensgewohnheiten, je nachdem sie Erinnerungsbilder des Nackten erschwerten oder begünstigten.[1] Und dass von den aufgezählten Formen selbst solche, für welche ruhiges Naturstudium wol möglich ist, heute wie zu allen Zeiten als zeichnerisch schwer gelten, daran lässt

[1] Wenn LANGE S. 57 ff. die nach ihm ausschliesslich auf das Jugendlich-Männliche gerichtete Tendenz des griechischen Archaismus auf das alleinherschende Ideal der athletischen Jugend zurückführt, so ist diese Ausschliesslichkeit, wie er selbst anerkennt, in der allgemeinen Vorstellung der Zeit nicht begründet. Aber auch die bildende Kunst rechtfertigt seinen Satz nicht. Um vom Weiblichen zu schweigen, ist ihr z. B. die Würde des Greisenalters nicht fremd, nur dass sich deren Ausdruck wesentlich auf den Kopf beschränkt. Auch in der Durchbildung des nackten Körpers wird sie dem Manne mindestens so gerecht, wie dem Jüngling.

Digitized by Google

sich der unendliche Wert ermessen, den jene still ansammelnde Tätigkeit des Gedächtnisses als uns selbst unbewusste Vorarbeit für jede künstlerische Formwiedergabe besitzt. Und das wieder lehrt uns begreifen, warum ein ganz naives Kunstvermögen unmittelbarer Na-
S. 9 turwiedergabe gar nicht fähig ist.

Für die Art aber, wie die Kunst, wo sie zur Naturbeobachtung erstarkt ist, diese verwertet, scheint mir besonders bezeichnend die in entwickelterem Archaismus öfter zu beobachtende relativ grössere Naturwahrheit in der Darstellung minder gewohnter Gegenstände, wie der Tiere, namentlich der nicht zum täglichen Umgange gehörigen, gegenüber dem Menschen,[1] fremder Menschenracen gegenüber der eigenen u. s. w. In allen diesen Fällen stand der Kunst nicht von vorne herein ein wie immer befriedigendes Erinnerungsbild zu Gebote; die notgedrungene Naturbeobachtung erklärt das grössere Mass von Naturannäherung. Aber jene Darstellungen repräsentieren darum doch keineswegs zufällige Augenblicksbilder; nach ihrer ganzen Structur, der typischen Verallgemeinerung der Linien, der Entfaltung der vollsten Ansichten u. s. w. erweisen auch sie sich als, wenn auch geflissentlich erworbene, so doch der ursprünglichen Masse assimilierte Erinnerungsbilder.

Und dasselbe gilt principiell für jede Naturbeobachtung in der uns beschäftigenden Kunstperiode.

Noch bleibt von den eingangs aufgezählten Eigenschaften der archaischen Zeichnung eine zu besprechen, die Einheitlichkeit der Farbentöne. Auch darin copiert sie die geistigen und nicht die physischen Bilder. Dass ein nicht eigens auf Farbenbeobachtung geschultes Vorstellen auch von frisch empfangenen Farbeneindrücken alle durch die Beleuchtung geschaffene Abtönung spontan ausscheidet und einen

[1] Als absolutes und gerade auch für die primitivste Kunst geltendes Gesetz, wie meist behauptet, wird diese Überlegenheit der Tier- vor der Menschendarstellung weder durch die ältesten Erzeugnisse der griechischen Kunst (zur mykenischen s. übrigens S. 15 f.), noch durch die Zeichnungen der Kinder und Wilden (vgl. Ricci F. 18 ff.; Sully F. 43 ff. 52; v. d. Steinen Tf. 16 ff.; Haddon New-Guinea Tf. 3, Evol. F. 3) bestätigt. Vielmehr steht hier überall die Vollkommenheit der Wiedergabe animalischer Formen im geraden Verhältnis zur Einfachheit ihres Baues, d. h. zur Leichtigkeit der Bewahrung im Gedächtnis. Auch in der Höhlenkunst (vgl. zu dieser ebenfalls S. 16 f.) rechtfertigen die spärlichen Beispiele menschlicher Darstellung in Zeichnung (und vollends die häufigeren plastischen) jenes Urteil nicht.

Digitized by Google

neutralen Grundton herstellt, mochte dieser im wirklichen Bilde nur die kleinste Stelle einnehmen oder auch ganz fehlen, davon können Versuche wol jeden überzeugen. Ob und inwieweit freilich dem Erinnerungsbild die Farbe als etwas Wesentliches zukömmt, das soll hier des Einzelnen unerörtert bleiben; die Mehrzahl der Gattungserinnerungsbilder ist jedesfalls auch im coloristischen Sinne abstract. Ihnen Farbe zu geben, bedarf es also einer eigenen Absicht, und da die ursprüngliche Conception hiefür keine Anweisung enthält, so können technische, decorative oder wie immer verstandesmässige Umstände hiebei eine ebensolche Rolle spielen, als geflissentlich hervorgerufene ergänzende Erinnerung der Wirklichkeit. So begreifen wir sowol die oft bizarre Unabhängigkeit der archaischen Farbengebung von der Natur,[1] wie das Fortbestehen eines selbständigen Contours auch bei farbiger Ausfüllung des Inneren, die sich, als das Hinzugekommene, jenem unterordnet. s. 3

Aber wird diese ganze Aufstellung nicht umgestossen durch das, was wir gerade an allerältesten Schöpfungen der zeichnenden Kunst in Griechenland besitzen? Beweist nicht die mykenische Kunst mit ihrer Fülle unbefangen der Natur abgelauschter, augenblickliche Situationen festhaltender Motive, ihrer ausgesprochenen Tendenz, das Local mit seinen nebensächlichen und zufälligen Einzelheiten zu schildern und die Handlung darin hineinzustellen, dass doch das Umgekehrte richtig ist: dass die griechische Kunst von directer, unbefangener Nachahmung der Natur selbst ausgeht und nur hernach zu Abstraction und typischer Schematisierung erstarrt?

Ich glaube nicht. Jene Charakteristik gilt nicht für die ganze mykenische Kunst, die, so lückenhaft wir sie auch noch kennen mögen, doch in ihrer grossen Masse sich widerspruchslos den besprochenen Grundsätzen fügt. Sie trifft, und das auch nicht unbeschränkt, nur für einen kleinen Kreis von Werken zu, wie namentlich die Becher von Vaphion, die Dolchklingen, das Gefässfragment mit der Stadtbelagerung[2] — und wer verbürgt uns deren Primitivität? Was hindert

[1] Vgl. was LECHAT BCorr. XIV 1890 S. 552 ff. 570 anführt. Diese Beispiele sind dadurch um so lehrreicher, dass sie nicht der in der Palette beschränkten keramischen Malerei (der nahezu einzig zu Gebote stehenden) angehören.

[2] Becher: C. I 24 f.; O. I 4; PCH. VI 369 f. Tf. 15; Eph. 1889 Tf. 9; BCorr. XV 1891 Tf. 11 ff. Dolche, besonders: C. I 9; PCH. Tf. 17, 1; AMitt. VII 1882 Tf. 8. Vase: O. I 5; PCH. 365; Eph. 1891 Tf. 2, 2.

Digitized by Google

uns, in denselben vielmehr die fortgeschrittensten Erzeugnisse einer langen Kunstübung zu erblicken, deren Zwischenstufen uns zum Teil noch fehlen mögen?[1] Verknüpft ethnische Gemeinschaft die mykenische mit der späteren hellenischen Kunst, dann sind es eben zwei ungleichalterige, nach verschiedenen Richtungen entwickelte Triebe desselben Stammes, die kunstgeschichtlich nicht zu einer Linie zusammengezogen werden dürfen.[2]

Den gleichen Vorbehalt müssen wir angesichts der bekannten Zeichnungen aus der quaternären Höhlenepoche[3] wiederholen. Geschichtlich zusammenhangslos, wie uns dieselben vorliegen, ist ihre Zeugenschaft für ein primitivstes Kunstschaffen keine absolute. Und sehen wir dem vielgepriesenen Naturalismus dieser Zeichnungen, wie derjenigen einzelner heutiger Naturvölker,[4] mit denen sie so gerne in Verbindung gebracht werden,[5] einmal ins Auge. Bestände Naturalismus in genialer Erfassung der Form in ihren Details und ihrer Lebensäusserung, dann wären die Parthenonsculpturen ein Gipfel naturalistischer Kunst. Aber suchen wir in den erwähnten Zeichnungen nach Individualität der Motive,[6] über das Elementarste hinausgehender Perspective, Verkürzung, Überschneidung und Raumvorstellung:[7]

[1] Zu einer Kunstgeschichte innerhalb der mykenischen Periode sehe ich, mit Ausnahme der Keramik, noch keinen Anfang gemacht.

[2] Auch in der im engeren Sinn griechischen Kunstgeschichte wird es zu einer ganz gesonderten Betrachtung des ‘ Ostgriechischen ’ kommen müssen. Dass in der rascheren Naturempfänglichkeit des Letzteren anscheinend die mykenische Kunstanlage aufs Neue durchbricht, ist soeben auch von Furtwängler Gemm. III S. 14 (und ganz zuletzt von Böhlau AMitt. XXV 1900 S. 83 f.) bemerkt. Ich erinnere noch an Schöpfungen wie die Busirisvase Mon. VIII 1865 Tf. 16 f., Masner V. u. T. N. 217.

[3] Reiche, obschon überholte Bibliographie: S. Reinach Antiquités nationales, I S. 149 ff. 168 ff. Vgl. Hoernes Urgesch. S. 38 ff.

[4] Litteratur (gleichfalls nachtragsbedürftig): Andree Parall. S. 56 ff.

[5] Vgl. Reinach S. 170 mit Anm. 3; neuerdings besonders wieder Grosse Anf. d. K. S. 156 ff. 190 f.

[6] Treffend weist schon Fraas ZEthn. X 1878 S. 241 ff. auf das Gemeinsame unter den Renntierzeichnungen in Behandlung und Führung der Linien, also auf einen Stil hin. Ähnlich A. Bertrand Archéologie celtique et gauloise[2] S. 85 f. Dieselbe Bemerkung wäre vielfach auf die Kunst von Naturvölkern (man sehe auch bloss das bekannte bei Andree Tf. 3, Grosse Tf. 3 reproducierte Buschmannbild, womit vgl. Fritsch Die Eingeborenen Süd-Afrikas S. 426) anwendbar.

[7] Über die von M. Hutchinson J. Anthr. Inst. XII 1883 S. 464 f. erwähnten Verkürzungen in Buschmannzeichnungen weiss ich nichts Näheres. Die von Büttner ZEthn. X 1878 S. (16) ff. besprochenen perspectivischen Verkleinerungen sind

Digitized by Google

soweit das schwer übersehbare Material mir zur Kenntnis ist, zeigt es sich durchaus beherscht von den eingangs aufgezählten Principien, und alle oft staunenswerte Naturbeobachtung im Einzelnen ist einer streng gedanklichen Conception untergeordnet, in die bereits vorher feststehenden spontanen Gedächtnisbilder sozusagen eingetragen.

Wo wir aber Kunstentwicklung im Grossen verfolgen können, da bewegt sich dieselbe, [1] morphologisch betrachtet, in der Richtung von dem psychologischen auf das physiologische, das Netzhautbild, den objectiv aufgenommenen Naturausschnitt mit allen seinen Zufälligkeiten und Nebensächlichkeiten. Daran dürfen auch zeitweilige Rückschläge und Nebenströmungen nicht irre machen. Factisch erreichbar ist freilich auch der letztgenannte Endpunct niemals; an ihm angelangt, hätte die Kunst sich selbst vernichtet.

vielleicht nur Grössenunterschiede derselben Art, wie in dem von WEITZECKER Boll. Soc. Geogr. III 1890 S. 334 ff. mitgeteilten Bilde. Es besteht übrigens kein Grund, der Buschmannkunst Entwicklung abzusprechen.

[1] Ähnlicher Auffassung weiss ich aus mündlichem Meinungsaustausch auch F. WICKHOFF.

Abb. 4. Reiter mit Handpferd. Von einem Grabmal aus Lamptrā. Athen.

Digitized by Google

2. Relief.

Das im vorigen Capitel Ausgeführte hat ohne Weiteres auch auf das Relief, und darunter verstehen wir hier immer das Flachrelief, Anwendung. Die enge Verbindung des antiken Reliefs mit der Zeichnung [1] ist heute wol allgemein anerkannt, so zwar dass man beide als geschlossene Einheit — Flächen- oder Flachkunst — der Rundsculptur, d. i. statuarischen Plastik und Hochrelief, [2] gegenüberzustellen pflegt.

Für die wol geläufigste Classe von Reliefs, das Flachrelief in Stein, hat diese Wesensgleichheit eine genetische Erklärung in dessen unmittelbarer Herkunft aus der Zeichnung gefunden. Tatsächlich geht jedes antike Steinrelief aus einer auf der geglätteten Fläche der Platte oder des Blockes entworfenen Zeichnung hervor [3] und kömmt durch lange Zeit dem Relief in Stein die Farbe nicht minder zu als der Zeichnung. Indessen ist damit doch nur einer der Ursprünge des Reliefs gekennzeichnet. Neben, vielleicht auch schon vor dem Steinrelief gab es andere Arten halb erhabener Arbeit, wie das aus Metallblech getriebene oder in Ton modellierte Relief, denen, im Hinblick auf das Endergebnis, die zur mechanischen Hervorbringung erhabener Formen vertieft eingeschnittenen Bilder der Gemmen, Münz- und sonstigen Stempel u. dergl. anzureihen sind. Auf sehr verschiedenen Wegen sehen wir also die Kunst zum Relief gelangen. In seiner einfachsten Erscheinung präsentiert sich das Letztere, und ist so auch mehrfach noch in sehr

[1] Conze Das Relief bei den Griechen, Ak. Berl. 1882 S. 574 ff.; Lange S. xxiii; vgl. Erman Ägypten II S. 530 f.

[2] Zu Letzterem vgl. Koepp Jb. II 1887 S. 118 ff.; Lange S. 93.

[3] Schöne Rel. S. 22; Conze S. 565. 574.

Digitized by Google

alten Exemplaren nachweislich, als scharf umschnittene, von dem zurückliegenden Grund in einheitlicher Fläche abgehobene Figurensilhouette. Darf hierin die ursprünglichste Gestalt des Reliefs erblickt werden, und erinnern wir uns noch der Fälle, in denen in der fertigen Arbeit selbst das umgekehrte Verhältnis zwischen der eingeschnittenen Figur und dem umgebenden Grund stattfindet (*bas-relief en creux*), so ergäbe sich als der aller Art Relief zu Grunde liegende schöpferische Gedanke die besondere Herausarbeitung eines der bei der naiven bildlichen Vorstellung wirksamen Elemente: des Gegensatzes zwischen der Silhouette und ihrem neutralen Grunde.[1] S. 7

Indessen, Reconstruction von Anfängen hat etwas Misliches. Halten wir uns daher nur an die sicher überschaubaren Phasen des Reliefs im griechischen Archaismus; verwandte Erscheinungen aus der Kunst anderer Völker bleiben hier wie überall stillschweigend einbegriffen. Was im Relief zu den schon bei der Zeichnung erörterten Eigenschaften neu hinzutritt, ist die Erhabenheit des Bildes. Man sollte nun meinen, dass, einmal im Besitz eines solchen Mittels, die Kunst sich desselben alsbald bedienen musste, um naturentsprechend körperlicher Auffassung der Form Ausdruck zu geben. Sehen wir, wie weit diese Voraussetzung zutrifft.

Um wieder vom Steinrelief auszugehen, so sind z. B. in einem sehr alten Relief aus Lampträ zwei in Wirklichkeit hinter einander Abb. 4
zu denkende Pferdeleiber einfach durch eingerissene Linien unterschieden; der Künstler fühlte kein Bedürfnis, ihre Abfolge in der Tiefe durch Ungleichheit der Pläne auszudrücken. Doch war hier vielleicht eine beginnende Reliefkunst ihrer Fähigkeit noch gar nicht bewusst geworden. Sicher recht ausgebildet ist die Relieftechnik in dem Diskophorenfragment aus der themistokleischen Mauer. Dennoch Abb. 5
fehlt hier so sehr die Empfindung für die Einheit der Fläche des

[1] Verstärkung der Contouren ist dabei schon tatsächlich mit gegeben, entspricht aber auch wenn geflissentlich weitergeführt, nur dem S. 7 Gesagten. In dem von Conze S. 568 f. angezogenen Relief (daselbst Tf. 9; Grabr. I 240 Tf. 60) möchte ich allerdings die stellenweise breitere Meisselführung nur der natürlichen Schwierigkeit zuschreiben, den aus- und einspringenden Contouren zu folgen. — Wo in Stein (Bein, Holz) dem oben bezeichneten Zweck schon die gegensätzliche Färbung von Grund und Figur diente, war die Tieferlegung des einen Teils zunächst wol nur ein subsidiäres Mittel, das freilich in fast allen erhaltenen Stücken für uns an die erste Stelle gerückt ist.

Digitized by Google

Diskos, dass derselbe links vom Kopf beträchtlich tiefer liegt, als rechts. Und fasst man, wozu die Modellierung einlädt, das Gesicht als Abkürzung aus plastischer Vorstellung, so kömmt das Ohr übertrieben weit nach hinten zu liegen, während es in einem mit denselben Contouren bloss gezeichneten Gesicht richtig sässe. Der Aristion der bekannten Stele [1] tritt sich selber auf die Füsse, so wenig sind die Pläne der beiden Beine auseinandergehalten, und die Brust hat teilweise höheres Relief, als der vor ihr herabhängende rechte Arm. Ähnlichen Mangel an plastischer Auffassung hat BRUNN an der Mädchenstele aus Pharsalos [2] als Eigenheit der nordgriechischen Kunst in Anspruch genommen. Derselbe ist aber nichts Specifisches, und die von BRUNN hervorgehobenen Fehler hören auf, solche zu sein, wenn man sich die Formen dieses Reliefs bloss in Umrissen gezeichnet denkt. Gewiss stehen solchen Beispielen zahlreiche andere gegenüber, in denen die Unbekümmertheit um die Natur in der Verteilung der Flächen minder auffällt; gänzlich frei davon wird man nur wenige finden. Und suchen wir nach dem Gemeinsamen in all diesem Verhalten, so ist es der Widerstand gegen die Tiefenentwicklung, mit dem jede Form möglichsten Anteil an dem vordersten Plan begehrt und dieser wieder, d. i., wie oft gesagt, die Ausgangsfläche des Reliefs, sich möglichst ausgedehnt zu behaupten trachtet. Noch im Parthenonfries [3] führt die stellenweise ganz ungewöhnliche Häufung

Abb. 5. Jüngling mit Diskos. Fragment einer Grabstele. Athen. (Schräg von rechts her aufgenommen.)

[1] C. I 201, O. I 45, BB 41 a, CONZE Grabr. I 2 Tf. 2, 1.

[2] C. I 134, O. I 50, BB 58. Vgl. BRUNN Ak. Münch. 1876 S. 329. Mit dem oben Gesagten soll nicht jede Eigenart der 'nordgriechischen' Kunst, einschliesslich der Reliefbehandlung, geleugnet werden.

[3] So besonders am Nord- und Südfries; z. B. MICH. Tf. 10, Fig. 8 f. 15. 24 f. 28. 30 f. 35 f., Tf. 12 f. Pl. XVIII. XXXVIII, O. I 118, 7. 12, BB 111 f. 114. Westfries: MICH. Tf. 9.

Digitized by Google

von Figuren doch nicht zu einem der Wirklichkeit gemässen Abbau in die Tiefe. Besteht auch dort, wo hinter einander zu denkende Teile im Relief aneinandertreffen, eine leichte Verschiedenheit des Planes, so streben doch im weiteren Verlauf die Flächen wieder nach vorn, und die Gesamttiefe des Reliefs ist in diesen Teilen nicht grösser als dort, wo, wie im Westfries, die Figuren einzeln auseinanderfallen.

Es gibt allerdings einige Reliefs, in deren methodischer Flächenabstufung ein zweifelloses Bewusstsein der Natur sich kundgibt: die beiden grossen Heroenreliefs aus Chrysapha und Sparta, neben denen ein jüngeres Relief derselben Gattung, eines in Ince Blundell Hall, die 'Leukothea' Albani zu nennen sind.[1] Aber nicht nur sind diese Fälle, wie immer es mit dem hohen Alter namentlich der ersteren stehen mag,[2] ganz singulär: die streng schichtenartige Anordnung der Pläne, die übrigens bei den zuletzt genannten Reliefs durch die erwähnte Scheu vor der Tiefe schon merklich gemildert ist, verrät gerade wieder durch ihr Hinausgehen über die Wirklichkeit, dass auch hier nicht unbefangene Naturnachahmung, sondern verstandesmässige Abstraction vorliegt.

Abb. 6

Abb. 6. Verehrung von Heroen. Relief aus Chrysapha. Berlin.

Zu dem Eindruck der Körperlichkeit gehört aber auch ferner die Bewegung der Flächen in sich. Hier ergeben sich ähnliche Wahrnehmungen. Wol begegnet uns neben den scharf umränderten ganz ebenen Silhouetten sehr früh auch schon eine rundende Abarbeitung der Kanten, die, anscheinend ausgehend von den äusseren Contouren

Abb. 4

[1] Das zweite grössere Heroenrelief: AMitt. II 1877 Tf. 22. Das jüngere: O. I 22 b, BB 227 b, AMitt. II 1877 Tf. 24. Ince: AZ XXXII 1874 Tf. 5. Leukothea: C. I 141, O. I 59, BB 228, PETERSEN Rom F. 91.

[2] Vgl. MILCHHÖFER AMitt. II 1877 S. 451 f.

Digitized by Google

der Silhouette, wie etwa an dem Relief der samothrakischen Thron-
Abb. 7 lehne, in weiterer Ausbildung auch die Contouren innerhalb der Silhouette ergreift. Auf dieses, nur nach Zahl und Art der so behandelten Contouren variierte Verfahren lässt sich die Modellierung eines grossen Teiles der archaischen Reliefs in der Hauptsache zurückführen, wofür das Harpyienmonument, das thasische Nymphenrelief, die ehemals giustinianische Stele[1] Beispiele seien; nur bescheiden macht sich daneben eine Bewegung der Flächen geltend, deren in Höhe und Tiefe wechselnd allseitiger Verlauf nicht mehr an einen führenden Contour gebunden ist.[2] Aber weit kömmt die Kunst auch auf diesen Wegen während des ganzen Archaismus im Allgemeinen nicht.[3] Im Gegenteil; während namentlich das erstere Verfahren in den ältesten Exemplaren mit ziemlich starker Reliefhöhe einsetzte,[4] tritt hierin später ein Stillstand und sogar ein Rückschritt ein. Immer mehr gefällt das Relief sich in jenem eigentümlichen Stil, für den die scheibenhaften, gepressten Flächen, dazu vielfach wieder scharf umschnittene Contouren bezeichnend sind. Die liebevolle lineare Empfindung der Letzteren und die leise hingehauchte

Abb. 7. Agamemnon mit Gefolge.
Thronlehne aus Samothrake. Paris.

[1] Harpyienmonument: C. I 129–132, O. I 58, BB 146 f. Nymphenrelief: C. I 138–140, O. I 56, BB 61. Stele Giustiniani, jetzt in Berlin: BB 417 c, AD I 33, 2.

[2] Ansätze dazu in den eben genannten Reliefs; durchgeführter namentlich in lykischen (z. B. C. I 133, BB 102) und attischen (C. I 195, N. Mem. Tf. 13, 1). Ganz vom Ende der archaischen Zeit die Aphroditereliefs Boncompagni HB 43 f., AD II 6 f., Petersen RMitt. VII 1892 Tf. 2 S. 54 f. und Rom F. 94.

[3] Die delphischen Friesreliefs kenne ich nur in Abbildungen: Homolle GBA XIII 1895 S. 321 ff., Pomtow Topogr. Tf. 12, 32. Vgl. Furtwängler BphW 1894 Sp. 1277 (dazu S. 16, 2).

[4] Vgl. Abb. 7, den spartanischen Pfeiler C. I 113, O. I 21, BB 226 u. a.

Digitized by Google

Bewegung der Oberfläche, wofür die Stelen des Aristion und Alxenor, der Jüngling von Pella und viele Stellen des Parthenonfrieses leicht zu vermehrende Beispiele bieten,[1] lassen den Verzicht auf eine wirklich körperliche Flächendurchbildung um so absichtlicher erscheinen. Und zweifellos ist die Absichtlichkeit, um von den erstcitierten

Abb. 29
Abb. 9

Abb. 8. Grabstele einer Frau (Philis). Aus Thasos. Paris.

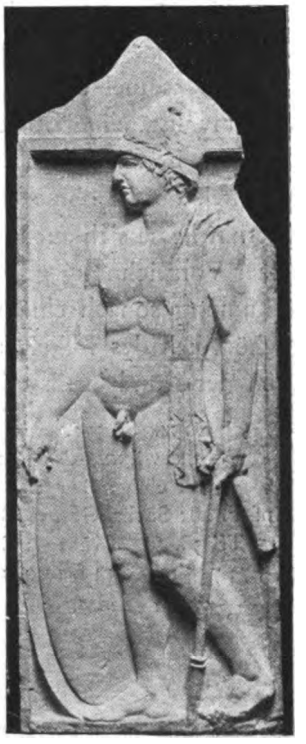


Abb. 9. Grabstele eines Kriegers. Aus Pella. Konstantinopel.

lakonischen Heroenreliefs zu schweigen, in Fällen wie dem Relief der Philis, wo der Künstler an den verkürzt gesehenen Seitenflächen des Gesichtes, Busens, der linken Hand eine Fülle von Modellierung entfaltet, während er an den dem Beschauer zugewandten Hauptflächen in Unterdrückung der Bewegung stellenweise bis zu polierter Glätte und raffiniertem Herausholen des Details durch eingerissene Zeichnung geht.

Abb. 6
Abb. 8

[1] Aristion: S. 20, 1. Parthenon: S. 20, 3.

Digitized by Google

So sträubt die Kunst sich hier allenthalben gegen die Körperlichkeit. Und eine Erklärung dieses Verhaltens drängt sich nach dem Gesagten von selbst auf: entstanden aus der auf der Fläche des
S. 18 Steines entworfenen Zeichnung, will sich das Relief möglichst wenig von derselben entfernen,[1] bleibt auch seine weitere Entwicklung in zeichnerischer Auffassung befangen. Indessen dürfen wir doch nicht ohne Weiteres, was wir beim Steinrelief beobachtet, generalisieren. Entziehen sich die anderen Classen von Reliefs zum Teil auch noch, wenigstens meinerseits, umfassenderer Prüfung,[2] so viel lehrt auch der unvollständige Überblick, dass in ihnen die geschilderten Erscheinungen in allem Wesentlichen wiederkehren,[3] und das weckt den Zweifel, ob die obige Erklärung die eigentliche Ursache trifft. Immerhin liesse sich auch noch bei jenen eine gewisse Abhängigkeit von einer Vorzeichnung geltend machen und in der bemerkten Übereinstimmung sonach eine weitere Bestätigung für die enge Zusammengehörigkeit des Reliefs mit der Zeichnung und die Trennung beider von der Rundplastik erblicken.

[1] Conze S. 573.

[2] Furtwängler's Gemmenwerk konnte ich eben noch einsehen.

[3] Nur einige Beispiele. Tonreliefs: Salzmann Camir. Tf. 26, Milchhöfer Anf. F. 48; Sächs. Ges. 1848 S. 123. Bronze: C. I 45. 108, O. I 19 f., Ol. IV 696. 717 Tf. 38. 40. Münzen: Gardner Types Tf. 1, 10 f.; 3, 13; Head Guide Tf. 4, 2-5.7; 7, 8.12; 8, 14 f. 17 u. s. w.

Abb. 10. Blitzschleudernder Zeus.
Bronzestatuette. Olympia.

Digitized by Google

3. Plastik.

In der Tat stehen auch nach der compositionellen Seite die beiden Zweige der Kunst in augenscheinlichem Gegensatz: die Flachkunst, wie oft gesagt worden ist, an der Profilansicht hängend,[1] dabei aber früh schon relativ frei in der Bewegung der Figuren;[2] die Rundplastik in ihrer vornehmlichsten Aufgabe, der statuarischen Darstellung des Menschen, lange Zeit gebunden durch das von JULIUS LANGE für die primitive Sculptur aller Völker aufgestellte Gesetz der 'Frontalität.'[3]

Wie verträgt sich diess mit dem von uns befolgten Erklärungsprincip? Dasselbe ist durch äussere, also auch technische Umstände in keiner Weise bedingt. Es muss demnach, wenn richtig, auch auf die Plastik Anwendung finden.

Es lässt sich nun zunächst durch nichts begründen, dass die Flachkunst als solche das Profil erfordere. Bei tierischen Formen, wie Vierfüsslern, folgt dasselbe aus den oben entwickelten Grundsätzen. S. 6 f. Bei der menschlichen Gestalt ist es ebenso hinsichtlich der Beine;[4] wenn umgekehrt für den Rumpf die Vordersicht jenen Grundsätzen angemessener ist, so findet sich dieselbe in der Tat in der primitiven Flachkunst oft genug, besonders zähe z. B. in der ägyptischen,[5] selbst

[1] Vgl. PERROT I S. 742 (so auch Lys. S. 16 f.).

[2] Vgl. LANGE S. XX.

[3] LANGE S. XI. Dieselbe besteht darin, dass eine Ebene, die man sich mitten durch Scheitel, Nase, Wirbelsäule und Brustbein, Nabel und Geschlechtsteil der Figur durchgelegt denken kann und die den Körper in zwei symmetrische Hälften teilt, immer unveränderlich dieselbe bleibt, ohne Krümmung oder Wendung nach irgend welcher Seite. Vgl. Lys. S. 17 ff.

[4] Für den Fuss sei an S. 11, 1 erinnert.

[5] Vgl. die Bemerkungen LANGE's S. XXIV.

Digitized by Google

bei Profilstellung des übrigen Körpers festgehalten. Beim Kopf endlich ist weder die Vorder- noch die Seitenansicht von vornherein gegeben in dem Sinne, dass in ihr die spontanen Einzelbilder sämtlicher Teile sich widerspruchslos zusammenfügten, und muss in jedem Falle ein Compromiss stattfinden; dass dieses auch in der Flachkunst nicht immer zu Gunsten der Profilansicht ausfällt, beweist, nebst der Kunst mancher Naturvölker,[1] das griechische Gorgoneion. Der Kopf ist aber das für den Ausdruck der Beziehung massgebendste Element; er erscheint unserer Vorstellung nach vorn oder zur Seite gewandt, je nachdem wir eine Person zu uns oder Anderen in Beziehung denken. Wenn also die Flachkunst sein Profil und, davon stärker

Abb. 11 und 12. Verehrung einer Göttin (Istar). Babylonische Siegel. (Abb. 12: Paris).

oder schwächer mitgezogen, auch das des Rumpfes bevorzugt, so rührt das zunächst von ihrer vorwiegenden Betätigung an handelnd verbundenen Figuren, daneben wol auch von der unmittelbar auffallenden Unverträglichkeit der Breitsicht der Nase mit der des übrigen Gesichts.

Die ältesten statuarischen Bildungen des Menschen dagegen waren, als Götterbilder, Grab- oder Weihstatuen, in der Regel zum Beschauer in Beziehung gesetzt, und daraus folgte für sie die Stellung nach vorn. Sowie aber Beziehung zu anderen Figuren supponiert ist, z. B. bei den Figuren in Ausfallsstellung, da bedient sich auch die archaische Plastik der seitlichen Richtung.[2] Wie hartnäckig die Gewöhnung an die nach vorn gewandten Götterbilder bisweilen den bildlichen Begriff der Gottheit selbst beherschte, be-

[1] Beispiele: v. d. Steinen Zentr.-Brasil. Tf. 16 ff. S. 253; Grosse Anf. d. K. S. 159. 161. 170.

[2] Vgl. den Zeus Abb. 10, dazu Ol. IV 43 f. Tf. 7 f. S. 18 f. Krieger aus Dodona: C. I 166, HB 27, AZ XL 1882 Tf. 1. Athena: C. I 177, Eph. 1887 Tf. 7.

Digitized by Google

leuchten drastisch solche Fälle, wo in Flachkunst dargestellte Gottheiten nicht die im Bilde selbst befindlichen Adoranten anblicken, auch wenn sie ihnen mit dem Körper zugekehrt thronen, sondern den wirklichen Beschauer. Bei den spartanischen Heroenreliefs [1] könnte man diess noch aus tatsächlichem Cult des Bildes erklären; die gleiche Erscheinung auf babylonischen Cylindern belehrt wol eines Besseren. Abb. 6 Abb. 11 f.

Auf der anderen Seite findet, in der Rundkunst, die Frontalität [2] ihre Grenze eben dort, wo sie in Conflict mit den von uns vorangestellten Principien geriete. Tierbildungen schliesst LANGE selbst von vorne herein aus, und auch einige menschliche Typen, wie den Gelagerten oder Angreifenden; [3] dieselben gehorchen vollkommen unserer Regel. Bei der aufrechten, nach vorn gewandten menschlichen Figur freilich ist die Vereinigung von Kopf und Rumpf in Vordersicht mit Beinen in Profil, wie es der streng gedanklichen Conception entspräche, so auffallend naturwidrig und auch statisch so ungünstig, dass es nicht wundern könnte, wenn schon lange vor den für uns ältesten Exemplaren der Widerspruch durch Unterordnung der Beine beseitigt worden wäre; doch fehlt es nicht ganz an Beispielen auch für jene Verbindung in ruhig stehenden oder schreitenden Figuren. [4] Weit zäher behauptet sich in der Vorstel-

Abb. 13. Geflügelte Göttin (Nike). Aus Delos. Athen.

[1] Abb. 6 und S. 21, 1. In dem jüngeren Relief derselben Composition (S. 21, 1) ist der Contrast empfunden und beseitigt. Dass hiebei auch technische Gründe mitspielen mochten, sei nicht bestritten. Zu Stande aber kam die Erscheinung vorerst diesen zum Trotz. — Vgl. auch das Relief BCorr. XIII 1889 Tf. 14.

[2] Für das Folgende kann ich im letzten Augenblick noch auf BULLE BphW 1900 Sp. 1038 ff. verweisen, dessen grossenteils übereinstimmende Kritik der Frontalität auch den oben ausgesprochenen Grundgedanken berührt.

[3] LANGE S. 62 f. Angriffsmotive: oben S. 26, 2.

[4] Vgl., neben Hochrelieffiguren, wie in den selinuntischen Metopen (C. I 118 f., O. I 23, BB 286), die Bronzen MLinc. VII 1897 Sp. 351 ff. Tf. 9, 1; DR 760 Tf. 5; R. St. II 518 f. Auch die Athena des äginetischen Westgiebels (C. I 143, O. I 30, HB 32, BB 23) darf man hieherziehen. Mag man hier auch die Erscheinung dem,

Digitized by Google

lung die Profilansicht bewegter Beine; namentlich laufende Beine denken wir uns spontan nur im Profil. Und trifft nun von den Beinen getragene Bewegung mit der nicht minder festgewurzelten Beziehung zum Beschauer in einer Vorstellung zusammen, so ergeben sich Dissonanzen wie die allbekannten der delischen Nike oder der Gorgo der selinuntischen Metope,[1] die an Beweiskraft für die unterschiedslos gleiche Abhängigkeit der Plastik wie der Flachkunst von dem geistigen Bilde nichts dadurch einbüssen, dass in derselben Zusammenstellung die Flachkunst der Freisculptur anscheinend vorangieng.[2]

Abb. 13

In anderen Fällen erfolgt die Lösung friedlich, wie sich z. B. schon in der unbefangenen Vorstellung die Figur des Reiters der für das Pferd geforderten Profilansicht zu fügen pflegt. Darf man umgekehrt Beobachtungen über die Aufstellung plastischer Gespanne mit dem Lenker nach vorn[3] verallgemeinern, so liegt in den durch solche Kunstwerke geschaffenen Erinnerungsbildern vielleicht eine Erklärung

übrigens zweifelhaften, Raumzwang zur Last schreiben, derselbe hat nichts erfunden, sondern höchstens Vorhandenes conserviert. — Andere Lösung: DR 706–710. 712 f. 725 ff. u. ö. (vgl. C. I 5, PCH. VI 332).

[1] Gorgo: C. I 118, O. I 23, BB 286 b. Die delische Nike ergänzt: STUDNICZKA Die Siegesgöttin, N. Jahrb. I 1898 Tf. 2, 7. Andere: C. I 70, DR 800 ff., R.St. II 389 ff. Für unser sie naturalistisch beim Worte nehmendes Auge fliegen freilich diese Figuren, uns anblickend, an uns vorbei. Das Problem ist auch bei der Nike auf der Hand der Parthenos (C. I 273, O. I 94, BB 39 f., N. Jahrb. Tf. 4, 24 f.) nicht ganz gelöst, die in jedem Betracht eine Mittelstellung einnimmt: sie vermeidet den Contrast zwischen den oberen und den unteren Partien, ohne jedoch zur Ersichtlichmachung der Bewegung auf die Profilansicht der Beine zu verzichten. Erst Paionios weiss Beziehung und Bewegung in Einklang zu bringen; seine Nike (C. I 239, O. I 130, HB 104, BB 444 f., N. Jahrb. Tf. 5, 28–31) kömmt im Fluge auf den Beschauer zu.

[2] An die Entlehnung des in der archaischen Kunst für Lauf und Flug gebräuchlichen Beinmotivs vom Sprunge (S. REINACH Rev. IX 1887 S. 106 f.; STUDNICZKA S. 381 f.) kann ich nicht glauben. Wie hätte die Kunst darauf verfallen sollen, dem Lauf eine so völlig verschiedene Bewegung zu substituieren? Denn an die Bedeutung als Laufschema müssen wir uns halten solange es nicht gelingt, die Verwendung für den Flug, bei der jene Vertauschung sich etwas besser, wenn auch immer noch nicht ganz verstehen liesse, als die ursprünglichere nachzuweisen (vgl. darüber KALKMANN Jb. X 1895 S. 56 ff.). Die zufällige Ähnlichkeit mit Momenten des Sprunges (EXNER Physiol. d. Fliegens S. 31 ff., REINACH) kann nichts für jene Ableitung beweisen, auch wenn es nicht erst der Photographie bedurft haben sollte, um diesen Moment, wie REINACH glaubt, zu erfassen. Ich halte das Schema für eine bewusstseinsmässige Construction der S. 8 f. besprochenen Art.

[3] HOMOLLE L'aurige de Delphes, MPiot IV 1897 S. 175.

Digitized by Google

für das überraschend frühe Vorkommen von vorn gesehener Gespanne nicht nur in Hochrelief, sondern auch in der Flachkunst.[1] Daneben sehen wir freilich eine recht fortgeschrittene Zeichenkunst sich gelegentlich noch mit dem Aufbau solcher Gespanne aus spontanen Erinnerungsbildern plagen.[2] Abb. 30

Was aber das eigenste Wesen der Plastik ausmacht, ist die unmittelbare, materielle Wiedergabe der Körperlichkeit. Sehen wir, wie es damit bestellt ist.

Die Körperlichkeit, als Besitz der Tiefendimension, äussert sich zunächst in der Mehrheit der sich bietenden Ansichten. Ist in diesem Sinne die ursprüngliche Vorstellung der Formen eine körperliche? Wir können bis zu einem gewissen Grade die geistigen Bilder mit in Wirklichkeit nicht zugleich überschaubaren Elementen ausstatten, es werden das freilich luftige, schwankende Bilder bleiben; es ist aber schlechterdings unmöglich, verschiedene Bilder, und das sind die verschiedenen Ansichten auch desselben Gegenstandes, sich gleichzeitig vorzustellen. Der Bildhauer, der eine Statue im Geist concipiert, sieht dieselbe zunächst, genau wie der Zeichner oder Maler, in einer einzigen Ansicht. Um zu dem Bilde der Körperlichkeit, das ist der Mehransichtigkeit, zu gelangen, bedarf es des Hinzutritts eigener, ergänzender Vorstellungsacte für die in der ursprünglichen Conception nicht enthaltenen Ansichten. Das körperliche Bild ist also, genau genommen, schon ein secundäres; der ursprünglichsten Vorstellung ist Körperlichkeit, das Wort vorerst immer in dem angegebenen Sinne, fremd.

Das lehrt uns eine ganze Classe hochaltertümlicher Figuren[3] beurteilen, bei denen die Annahme appliquenartiger Anheftung an

[1] Hochrelief: C. I 117, BB 287 a; WINTER Jb. VIII 1893 S. 136 f. N. 1-6. Flachkunst: s. DELBRÜCK Beitr. S. 22 (die Gemme S. 18 f.: FURTWÄNGLER Gemm. Tf. 4, 46 lässt auch andere Beurteilung zu); Ol. IV 706 Tf. 39; JHSt. XIII 1892-3 Tf. 8; KEKULÉ Terr. Sicil. Tf. 54, 1 u. a. Auf die Darstellung von Reitern in Vorderansicht (z. B. AD II 19) kann derselbe Umstand oder auch direct statuarische Reiterdarstellungen gewirkt haben, wenn die Folgerungen WINTER's S. 155 f. (vgl. aber auch S. 139 N. 9) über die Aufstellung von solchen zutreffen.

[2] Vgl. auch noch JHSt. XIX 1899 Tf. 9 S. 267 f.

[3] Beisp'ele. In Ton: C. I 52 f. (vgl. 54 f.); Jb. III 1888 S. 343 f. F. 26 (vgl. F. 27 f.), MPiot I 1894 S. 32 (die 'Pappádes'). Bronze: DR 691-693; Ol. IV 232 f. Tf. 15 (Menschen); DR 490. 492; Ol. 731-733 Tf. 41 (Tiere). Besonders häufig

Digitized by Google

einen Grund sich verbietet,[1] die aber gleichwol auffällig der Tiefe entbehren. Und zwar gehören hieher nicht bloss kleine in Stein, Metall oder Ton ausgeschnittene, modellierte oder sonstwie hergestellte Menschen- und Tierfigürchen (Erstere die sogenannten brettförmigen Idole), sondern auch grosse statuarische Werke, wie die

Abb. 14 und 15. Kopf einer Göttin (Hera). Aus dem Heratempel zu Olympia.

Abb. 16 Votivfigur der Nikandre. Zweifellos handelt es sich also um eine Form freiplastischer Darstellung, aber dieselbe begnügt sich mit nur einer Ansicht. Was an tiefebildender Masse hinzutritt, ist vorhanden, weil äussere Gründe, etwa der praktischen Verwendung, Materialität des Bildes verlangten oder auch nur, weil Gelegenheit von Stoff und Mitteln das Verfahren eingab: künstlerisch sind jene anderen Flächen

ist diese Bildung bekanntlich in der etruskischen Kunst, s. MARTHA S. 502 f. Aus vorhellenischer vgl. das Bleiidol C. I 3, PCH. VI 295 und die zahlreichen 'Inselidole' (C. I 2. 5, PCH. VI 325 ff.). — Von den aufgezählten Beispielen bezeugen einige durch den Mangel einzelner Körperteile ein absolut primitivstes Stadium der Conception (S. 10), wie es die überlieferte Zeichenkunst längst hinter sich hat.

[1] Factisch werden sich dieselben allerdings, soweit die Kunstform als solche in Betracht kömmt, in vielen Fällen gar nicht von den zu Appliquen gearbeiteten Stücken unterschieden haben (vgl. z. B. was FURTWÄNGLER Ol. IV S. 108, von Nr. 731 ab, anführt). Die Letzteren könnte man als Reliefs mit fremdem Grund bezeichnen; zwischen ihnen und dem eigentlichen Relief stehen Formen wie das olympische Bronzeblech C. I 108, O. I 20, Ol. IV 717 Tf. 40.

Digitized by Google

ohne Inhalt. Und auch wo die Kunst dieselben mit Details belebt und die Übergänge von vorn nach den Seiten abrundet, da bedeutet diess keineswegs schon Mehransichtigkeit. Der Anblick von der Seite hätte bei den geschilderten Figuren die Illusion der Körperlichkeit nicht hervorgerufen, sondern zerstört, und wo nicht die Neben-, da sollte auch die Rückseite[1] nicht gesehen werden; ihr Vorhandensein ist materielle Consequenz der ausgeschnittenen Vorderseite, ihre wie der Seitenflächen Bearbeitung zunächst nur die bekannte Scheu vor dem Leeren. Gewiss ist die Abrundung der Übergänge ein bedeutsamer Schritt zur Körperlichkeit, aber diess im Sinne der Bewegung der Flächen, wovon später die Rede sein soll. Und sie steht auch ihrerseits vorerst nur im Dienste der einen Ansicht, in der die Conception der genannten Figuren sich erschöpft.

Abb. 16. Weibliche Gestalt. Weihgeschenk einer Frau (Nikandre). Aus Delos. Athen.

Selbst naturentsprechende Tiefe schliesst übrigens Einansichtigkeit nicht aus. Der Kopf der Göttin aus dem olympischen Heraion z. B. lässt an Tiefenentwicklung nichts zu wünschen übrig; dass aber der Künstler trotzdem noch in der einen Vorderansicht befangen ist, beweist schon die gedankenbildlich unorganische Anfügung des Ohrs. Und sind auch die, man möchte sagen, raumfüllenden Details des Diadems und der Haare an den Seiten herumgeführt, so hat doch in den Formen des eigentlichen Gesichts der Künstler sich ganz auf der Vorderseite ausgegeben, die Nebenseiten fungieren fast nur als Masse. Abb. 14 f.

Und sogar mit allseitiger Modellierung bei correcter Tiefe ist Einansichtigkeit nicht principiell unvereinbar. Figuren wie der bekannte blitzschleudernde Zeus und bis zu einem hohen Grade auch noch die Tyrannenmörder[2] wollen nur von einer Seite gesehen werden, in Abb. 10

[1] Bei der Figur der Nikandre (Abb. 16) ist dieselbe teilweise unausgeführt.

[2] C. I 189, O. I 28, HB 49 f., BB 326 f. Die Consequenzen für die Aufstellung brauche ich nicht zu ziehen.

Digitized by Google

der sich alle wesentlichen Teile vereinigt finden; in jeder anderen Ansicht sind entweder einzelne der Letzteren unsichtbar oder es wird die Silhouette durch Zusammenschrumpfen für den Anblick ungeeignet. Jene anderen Flächen sind also, obgleich durchgeführt, doch conceptionell belanglos, und so vertreten auch diese Werke noch, in gewissem Sinne, die morphologisch primitivste Form plastischer Bildung.

Abb. 17. Rückseite des sogen. Apollon von Tenea. München.

Körperlichkeit im definierten Sinne besitzt der Apoll von Tenea.[1] Aber auch seine Mehransichtigkeit ist im Vergleich zur Natur eine begrenzte. Aus vier Ansichten, der vorderen, rückwärtigen und den beiden seitlichen, ist, wie oft bemerkt wurde, die Figur zusammengearbeitet, und dieselben stehen, bloss beim Zusammentreffen mehr oder weniger abgerundet, im rechten Winkel unvermittelt gegen einander, wodurch das Ganze zugleich übermässige Tiefe erhält. Gewiss ist der Apoll von Tenea kein erster Wurf, sondern die Summe künstlerischer Arbeit von Generationen. Aber er vergegenwärtigt noch deutlich die oben besprochene Erweiterung des unkörperlichen zum körperlichen Bilde durch Hinzutritt weiterer Ansichten zu der einen ursprünglichen:[2] selbständig und ganz, wie sie ins Bewusstsein traten, steht jede Ansicht für sich im Bilde da. Die Abrundung der Kanten, die am fortgeschrittensten an der Vorderseite ist, würdigten wir schon zur einansichtigen Bildung. Die Wahl gerade der vier obbezeichneten Ansichten könnte man damit begründen wollen, dass diess die vier nach dem Bau unseres Körpers für das Bewusstsein der Richtungen massgebenden Hauptansichten

S. 29

S. 31

[1] C. I 96, O. I 16, HB 23, BB 1.

[2] Wem Zwischenglieder unerlässlich scheinen, dem mögen einerseits der Kopf vom Heraion und der obere Teil der Nike von Delos (Abb. 14 f. und 13), andrerseits der Torso von Eleutherna RLinc. VII 1891 S. 602 A, Rev. XXI 1893 Tf. 3 f. Wege verdeutlichen, auf denen die Kunst zur Mehransichtigkeit gelangen konnte. S. überdiess S. 33, 2.

Digitized by Google

sind; eine abstract vorgefasste, nicht von objectiver Naturbeobachtung geleitete Conception wäre auch damit zugestanden. Allein jene Ansichten sind nicht minder auch diejenigen, deren Bilder in der gedächtnismässigen Vorstellung, die alles Unentschiedene, bloss Vermittelnde ausscheidet, am frühesten und eindringlichsten haften. Der Einwand liegt nahe, ob das auch für die Rückansicht gelte. Diese war aber durch die drei anderen materiell gegeben und durch die Bearbeitung der Contouren der Nebenseiten wenigstens an den diesen zunächst liegenden Rändern auch schon künstlerisch mitgestaltet; die Ausarbeitung des Restes war nur weitere Folge.[1] Und irre ich nicht, so lässt noch der Apoll von Tenea den Vortritt der Neben- vor der Rückseite Abb. 17 erkennen. So geht hier die Körperlichkeit im Grunde aus Dreiansichtigkeit der Conception hervor. Bei manchen Formen, z. B. bei Vierfüsslern, reichte sogar nur Zweiansichtigkeit dafür aus.[2]

Die hier vorgetragene Auffassung steht nicht im Einklang mit der herschenden Doctrin, welche die besprochenen Erscheinungen auf den Zwang der Werkform, deren feststehender Gestalt sich der künstlerische Gedanke unterworfen hätte, zurückführt und die so entstandene Kunstform auch bei Übertragung in anderes Material die Absicht des Künstlers in Bann halten lässt. Ich bestreite nicht jeden Einfluss der Technik auf die Form wie der Techniken unter einander. Aber ist eine solche Einschläferung der künstlerischen Absicht durch Jahrhunderte vorstellbar, und schliesst es nicht einen Widerspruch in sich, dass die Kunst die ihr durch das erstgewählte Material dictierten Formen nun dem neuen Material selbst gegen dessen andere

[1] Ich habe gelegentlich daran gedacht, ob nicht der Rückenpfeiler der ägyptischen Statuen die Schematisierung der ursprünglich roh gebliebenen Masse in der Mitte der Rückseite sein könnte.

[2] Beispiele unter den S. 29, 3 angeführten. Natürlich lässt sich hier eine Grenze zwischen nur in der Ausführung vervollständigter einansichtiger und zweiansichtiger Conception vielfach nicht ziehen. — Es fehlt übrigens auch nicht ganz an Belegen für zweiansichtig hergestellte menschliche Statuen; so aus mykenischer Kunst die ‘ Astarte ’, besonders interessant durch das Vorhandensein derselben Figur als einansichtiger Reliefapplique (S. 30, 1): PCh. VI 293 f.; Schuchhardt Schliem. F. 188 f. S. 230 und noch aus vorgerücktem Archaismus die bekannte Athena C. I 197, BB 81 a, Eph. 1887 Tf. 4. Und vielleicht spielte die Zweiansichtigkeit als erster Schritt zur Körperlichkeit auch sonst eine Rolle. Das Gesicht des Torsos von Eleutherna z. B. (S. 32, 2) und anscheinend ähnlich der Bronze DR 697 lassen fragen, ob hier nicht die Körperlichkeit durch Zusammensetzung der beiden Profile (beim Ersteren dann mit Abflachung der Stirn) gewonnen werden wollte.

Digitized by Google

Bedingungen abgetrotzt haben soll?[1] Und wie steht es mit dem Gegebensein der Werkform?[2] Dass für das Holz[3] der vierseitige Balken keineswegs die selbstverständliche Grundform sei, hat bereits E. A. GARDNER[4] hervorgehoben, und mindestens das Gleiche ist vom Brette zu sagen. Hingegen verweist GARDNER darauf, wie natürlich dem Stein die Behauung in ebenen Flächen sei. Aber der Mangel
Abb. 16 an Tiefe z. B. der Figur der Nikandre wird auch damit nicht erklärt. Und um in den Fällen vollkommener Tiefe die Wahl just der Parallelepipedform zu rechtfertigen, muss man, und das tut auch GARDNER, die vierseitige Auffassung der menschlichen Gestalt als schon vorher bestehend annehmen, und damit wird der Zwang der Werkform hinfällig. Denn wenn der Künstler eine der wirklichen Rundung der Menschengestalt und dem Verhältnis ihrer Breiten- zur Tiefenaxe entsprechende Vorstellung mitbrachte, so hinderte ihn technisch nichts, den Steinblock dem angenähert vielseitig zuzuhauen: wusste man ihn doch auch für Säulen vorzuarbeiten. Und wir besitzen ja wirklich statuarische Werke, die auffällig an Säulen erinnern, wie das von Cheramyes geweihte samische Xoanon.[5] Aber gerade das ist unend-

[1] Die Analogie von Bau-, Gerät- und Gefässformen trifft insofern nicht zu, als bei diesen ein vor der Kunstform gegebenes Vorbild, das dieselbe beständig controlieren kann, fehlt.

[2] Dass von dem Cult roher Naturmale, Bätylen, Baumstämme, Pfähle, Säulen u. dgl. zu den Anfängen plastischer Kunst kein Weg führt, hat schon THIERSCH Epoch. Anm. S. 6, 14 einleuchtend dargetan. Das Gleiche darf man, sicher wenigstens für die griechische Kunst, von fetischartig aus wirklichen Gewändern, Haaren u. s. w. hergerichteten Idolen behaupten; die Herme, die als Weiterführung derselben angesehen werden könnte (WINCKELMANN GdK I 1, 5 ff.), erklärt sich befriedigender aus dem S. 10 (vgl. S. 30, A.) Gesagten. Gewiss geht die Belebung von Schmuck, Gerät und ihren Teilen zu menschlichen oder tierischen Bildungen (s. z. B. REINACH Anthr. V 1894 S. 305), sowie die Ausgestaltung zufälliger Ähnlichkeiten an Naturobjecten in gleichem Sinne (COLLIER Primer C. 3, BALFOUR Decor. Art S. 85 ff.) zu allen Zeiten neben der von vorne herein darstellenden Tendenz einher. Aber die Theorien, die hierin Ausgangspuncte der eigentlichen Plastik erblicken wollen, hätten den Nachweis einer sich daran reihenden Entwicklung zu jener noch zu erbringen.

[3] Der Ton kömmt als technisch indolent hier nicht in Betracht. Das gehämmerte Metallblech vermöchte wol, wie FURTWÄNGLER Ol. IV S. 38. 42 anzudeuten scheint, die flach ausgeschnittene einansichtige Bildung in Metall zu erklären: ob aber auch in Ton (s. FURTWÄNGLER selbst S. 43) und Stein?

[4] JHSt. XI 1890 S. 132 ff. Vgl. jetzt auch WINTER Jb. XIV 1899 S. 76.

[5] C. I 73, O. I 7, BB 56.

Digitized by Google

lich bezeichnend: wie immer solche Bildungen zu erklären seien,[1] dieselben bleiben isoliert[2] und steril.[3] Und sehen wir weiter und für einen Augenblick auch über den Archaismus hinaus. Welcher tektonische Zwang bestand für das frei, *per via di porre*, geformte Modell der gegossenen Erzstatue? Zumal bei einem Typus, der, wenn nicht in dieser Technik erfunden, doch in ihr wesentlich umgestaltet, der Holz- oder Steintradition entrückt war, wie die Frauengestalt im Peplos? Und doch ist von den ältesten Beispielen[4] zu den beiden Athenen des Phidias und hinab zur Eirene des Kephisodot[5] die Abb. 18 Anlage dieser Figuren naturwidrig vierseitig, Vorder- und Seitenansichten des Gewandes bilden bloss durch das Spielbein unterbrochene Ebenen, die in rechtem Winkel, wenn auch mit zumeist abgeschrägten Kanten, aufeinanderstossen, und dass hierin nichts durch Copistenhand

[1] Brunn Kunstg. II S. 82 ff. denkt bekanntlich an Herkunft aus dem Baumstamm; Winter Jb. XIV 1899 S. 76 f. an das Vorbild hohlgegossener Statuen, wofür die Röhre das technisch einfachste Verfahren an die Hand gab. Ich halte die in Rede stehende sowie andere analoge Bildungen (s. folgende Anm.) für Äusserungen eines in einzelnen Fällen schon erwachten Bewusstseins der Rundung, wobei diese aber auch wieder nur ganz abstract gefasst ist.

[2] Von dem Typus der glockenförmigen böotischen Tonfiguren weist Holleaux MPiot I 1894 S. 21 ff. nur drei Exemplare nach gegenüber zahlreichen brettförmigen 'Pappades' (S. 29, 3). Ähnlich umgrenzte Erscheinungen bieten andere hochaltertümliche Typen runder Terracotten. Zur Erklärung vergl., soweit nicht Anthropomorphisierung im Spiele ist, die vorige Anm. Die Rundung des Apollo von Orchomenos (O. I 14, BB 77 a), auf die Gardner S. 132 sich beruft, sehe ich nicht, die des Apoll vom Ptoion (C. I 92, BB 12 b, BCorr. X 1886 Tf. 4) und, wie ich hinzufüge, des delischen Torsos C. I 63, scheint mir (ich habe in allen diesen Fällen nur Abbildungen vor Augen) nicht in der Anlage, sondern in einer, namentlich beim Apoll weiter vorgeschrittenen Bearbeitung der Übergänge zu liegen. Dass diese besonders kleineren Flächen leicht den Schein constitutioneller Rundung zu geben vermochte, leuchtet ein. Welche von diesen Voraussetzungen für die von Winter Jb. XIV 1899 S. 73 ff. besprochenen Terracotten zutrifft, lassen die Abbildungen mich nicht ausreichend beurteilen. In jedem Falle ist der Nachweis geschlossenen Ursprunges dieser Gruppe (Winter S. 78) besonders wertvoll.

[3] Schon die von der Akropolis stammende Wiederholung der Cheramyesfigur (C. I 74, Eph. 1888 Tf. 6) hat ausgesprochen viereckige Anlage: Lechat BCorr. XIV 1890 S. 140. In dem samischen Exemplar selbst erstreckt sich übrigens die Rundung keineswegs auf alle Seiten und Teile.

[4] Das sind jetzt die von Furtwängler Ak. Münch. 1899 Tf. 1 S. 571 ff. veröffentlichten. Andere: Bull. Com. XXV 1897 Tf. 12. 14 S. 169 ff.

[5] Athena Parthenos: C. I 273, O. I 94, BB 39 f. Eirene: C. II 86, O. II 134, HB 144, BB 43 (auf die Zeitbestimmung komme ich vielleicht zurück).

Digitized by Google

schematisiert ist, bezeugt, trotz der etwas verschiedenen Tracht, ein Ori-
Abb. 19 ginal von der intacten Frische des delphischen Wagenlenkers. Und ebenso haben nicht nur reifarchaische Jünglinge wie der von Piom-
Abb. 21 bino, sondern auch noch der Doryphoros des Polyklet etwas 'Quadrates' auch im Sinne des Querschnittes: ist hier das Verhältnis der Tiefe zur Breite auch schon ein nahezu natürliches, so sträubt sich doch noch jede der vier Ansichten des Rumpfes und Oberschenkels gegen das ihre Selbständigkeit aufhebende Zusammenfliessen mit den Nachbarseiten. Ja selbst die praxitelische Rumpfbildung lässt diesen Widerstand noch leise verspüren, und erst bei Lysipp ist er überwunden.[1]

Abb. 18. Athenastatue nach Phidias. Dresden (der Kopf in Bologna).

Hand in Hand mit der vorhin erörterten Erscheinung geht eine andere. Die zur Betrachtung ausschliesslich oder hauptsächlich bestimmte Ansicht (Letzteres bei mehransichtigen Figuren die die allererste
S. 29 Conception enthaltende) bleibt merkwürdig flach. Bei ganz primitiven, einansichtigen Figuren bildet dieselbe nicht selten eine vollkommene Ebene, in der auch vorgelegte Arme u. dgl. nur durch Zeichnung, respective Malerei, nicht in Relief ausgedrückt sind und gegen die nur der Rand, wo er abgerundet ist, zurücktritt.[2] Aber auch wo bereits Modellierung vorhanden, scheut dieselbe sich sichtlich, in die Tiefe zu
Abb. 15 gehen. Eine vor das Gesicht der olympischen Hera gelegte Tafel würde, abgesehen von der Nase, deren Erhebung übrigens nicht

[1] Archaische Beispiele (etwa DR 734. 737 f. Tf. 2) sind wol überflüssig. Doryphoros (meist ungünstig): C. I Tf. 12 (vgl. F. 260), O. I 127 a, HB 115, BB 273. Zu Praxiteles und Lysipp s. S. 47 ff. Zum Tatsächlichen vgl. FURTWÄNGLER Mw. S. 419. 536 f.; SELLERS GBA XVIII 1897 S. 136 f. Die obigen Ausführungen lassen entnehmen, worin ich von den Genannten abweiche.

[2] Beispiele unter den S. 29, 3 angeführten.

Digitized by Google

bekannt ist, allenthalben unmittelbaren oder doch annähernden Anschluss haben, und dasselbe gilt bei hocharchaischen Figuren auch vom Rumpf u. s. w. Späterhin verfügt wol die Kunst in den einzelnen Teilen über grössere Rundung und Variation der Flächen, aber die Anlage der ganzen Figur, bei sitzenden u. dgl. wenigstens die ihrer Hauptstücke, lässt sich noch lange durch zwei vorn und rückwärts anliegende parallele Platten bezeichnen, die auch der vorgeschrittene Archaismus nur äusserst selten mit mehr als dem Unterarm oder dem Unterschenkel nebst dem dazu gehörigen Stück des Oberschenkels zu durchbrechen wagt.

Abb. 19. Bronzestatue eines Wagenlenkers. Delphi.

Damit berühren wir ein zweites den Ausdruck der Körperlichkeit bestimmendes Element. Daraus, dass unsere Vorstellung jeden Gegenstand nur in einer Ansicht auf einmal erfassen kann, folgt ja nicht, dass diese sich in der Fläche einheitlich darstellen müsse. Wir können drei Seiten eines Würfels auf einmal überschauen und so, durch Licht und Schatten deutlich erkennbar, das unendlich mannigfaltige Vor- und Einspringen der Flächen in jedem wie immer sich modellierenden körperlichen Anblick. Die erwähnten Tatsachen weisen auf ein ganz flaches Ausgangsstadium der Plastik zurück. Gehorcht sie auch darin den von uns postulierten Principien, mit anderen Worten, ist das geistige Bild, dessen je ursprünglicher, desto getreuere Wiedergabe die archaische Kunst sein soll, auch im Sinne der Bewegung der Flächen unkörperlich? Oder, da ein primitives bloss lineares Zeichnen jedesfalls feststeht, gibt es zwei Arten naiver bildlicher Vorstellung, eine flache und eine körperliche, die eine zu zeichnerischer, die andere zu bildhauerischer Wiedergabe drängend?

Wol Viele werden auf Grund von Selbstbefragung zum Mindesten

Digitized by Google

zur letzteren Alternative neigen. Wir alle vermögen ohne Weiteres durch Licht und Schatten modellierte beliebige Bilder in uns hervorzurufen. Und doch wäre es irrig, solche geflissentliche Erinnerungsbilder einer in welchem Masse immer schon künstlerisch beeinflussten Vorstellung mit den unbefangenen, spontanen zu verwechseln. Diese halten nicht einen einzelnen, concreten, sondern das Allgemeine, Bleibende zahlreicher Gesichtseindrücke fest mit Ausscheidung alles Individuellen und Zufälligen; und was ist zufälliger und wechselnder, als die Beleuchtung? Schon daraus folgt, dass das primitive Gedächtnisbild, als licht- und schattenlos, der Modellierung entbehrt; und dasselbe ergibt die oben

S. 3. 14

erwähnte Toneinheitlichkeit der primitiven Farbenvorstellung, die nichts Anderes ist, als die spontane Ausscheidung von Licht und Schatten. Aber das naive Gedächtnisbild perhorresciert, wie wir ausführten, auch die Richtung in die Tiefe. Ein gerade vorgestreckter Arm ist ihm unerträglich, nur in ihrer vollsten, erschöpfenden Ansicht vermag es die Form zu fassen und zu behalten; und so wenig als hier duldet es sonstwie sich abwendende, verkürzende, der Auffassung teilweise entziehende Flächen: ausgebreitet, geebnet muss jede Form vor dem geistigen Auge liegen. Das naive Gedankenbild kann nur ein flaches sein.

S. 7 f. Abb. 20. Aristogeiton (der eine Tyrannenmörder). Neapel.

S. 7 An das begrifflichste Element der Form, den Contour, und zwar zunächst den die ganze Gestalt umgrenzenden, heftet sich das erwachende Bewusstsein der Körperlichkeit an;[1] und der verschiedenen

[1] In ungemildeter Schärfe zeigt den Contour noch (ausser dem Bleiidol S. 30, A. und primitiven Terracotten) das Fragment aus dem Ptoion C. I 61, BCorr. X 1886 Tf. 7, z. T. auch die Kalksteinfigur Rev. XVII 1891 Tf. 11. Zur contourenbegleitenden Rundung vgl., neben zahlreichen Inselidolen und Pappades (z. B. C. I 2. 5. 53. 55), Abb. 16, den Torso aus Delos S. 35, 2 u. a.

Digitized by Google

Stärke dieses Bewusstseins entspricht es, wenn gewisse Formen, wie das Gesicht (voran die Nase), Brüste, Unterarme u. dgl., früher, andere zögernder aus der Fläche hervortreten.[1] Doch bleibt durch lange Zeit alle plastische Naturannäherung am Einzelnen haften. Nur jeder Teil für sich gewinnt an Erhebung und Rundung, aber noch fehlt die Kraft, das körperliche Gesamtbild mit einem Blicke zu umspannen, und so breitet die Kunst noch immer, die ganze Figur aus einzelnen vollansichtigen, wenn auch modellierten Stücken zusammenfügend, diese, d. i. zum Mindesten Rumpf, Kopf, Oberarme, Oberschenkel, in gewohnter Weise neben einander aus. Ganz unterschiedslos an Hochreliefs, wie den Metopen von Olympia, und an Statuen, wie dem blitzschleudernden Zeus[2] oder, wenn hier noch an Bequemlichkeit der Gusstechnik gedacht werden könnte, den Tyrannenmördern[3] und selbst der sterbenden Amazone von Wien, liesse sich die Probe der beiden Platten machen. Wie wenn sie solchergestalt eingezwängt wären, windet sich der Herakles der Stier- oder

S. 7 f.

Abb. 21. Bronzefigur eines Epheben (Apollo). Aus dem Meer bei Piombino. Paris.

Abb 10

Abb. 20

S. 37

Abb. 22

[1] Vgl. Terracotten wie C. I 52 f. (54 f.); HEUZEY Tc. Tf. 13, 1-3; 17, 1-3; Jb. III 1888 S. 343 F. 26 (27 f.); Bronzen: DR 697. 694; Ol. IV 238 f. 279 Tf. 15 ff.; BCorr. X 1886 Tf. 8. Besonders charakteristisch dafür viele Inselidole. Mykenisch: PCH. VI 330. 341-344. Kyprisch: C. I 4; HEUZEY Tf. 9, 1. Italisch (im Typus conservativ): MARTHA F. 217.

[2] S. auch S. 26, 2. An diesem Motiv lässt sich der Fortschritt im Einzelnen verfolgen. Der Zeus ist so flach in der ganzen Composition, dass der erhobene rechte Arm ganz in der Ebene des Kopfes liegt; der Blitz würde zu allererst diesen treffen. Bei der Athena von der Akropolis C. I 177, Eph. 1887 Tf. 7 geht der Arm schon naturtreu etwas nach vorn, doch der Schild war noch in voller Breite sichtbar. Der Krieger von Dodona C. I 166, HB 27, AZ XL 1882 Tf. 1 hält auch den Schild naturentsprechend quer. Ähnliche Beobachtungen ergeben sich am Kriophoros- und Diadumenosmotiv.

[3] S. 31, 2. Die Ergänzungen (auch in Abb. 20) tun nichts zur Sache.

Digitized by Google

der Kerberosmetope,[1] beugt sich die Amazone,[2] aller anatomischen Structur zu Trotz, nach der Seite statt nach vorn oder rückwärts. Aber wenn auch anatomisch falsch, ist die Bewegung doch im Sinn der in uns lebenden Vorstellung wahr: nicht ein Detail entzieht sich durch Abwendung, Verkürzung, Beschattung dem Anblick, sie

Abb. 22. Herakles den Stier bändigend.
Metope des olympischen Zeustempels. Paris (ein Stück in Olympia).

alle liegen so voll, ganz und klar vor dem physischen Auge, wie sie sich dem unbefangenen geistigen zeigen.

Blicken wir zurück. Was wir in der Freisculptur beobachteten, fanden wir es nicht so schon auch beim Relief? Das in der Plastik auch nach erlangter Rundung der Contouren fortbestehende Bestreben, die zur Schau gestellte Ansicht von verkürzender Krümmung möglichst frei zu halten, das Unvermögen, die bewegten Flächen einer einheitlichen körperlichen Auffassung unterzuordnen, es ist grund-

[1] Ol. III Tf. 43, 11.

[2] O. I 63, BB 418. Ich glaube dieselbe, obwol sie auch mir später Arbeit scheint, anführen zu dürfen, weil ich sie in dem hier in Betracht Kommenden für echt halte. Wer mit FURTWÄNGLER Mw. S. 287, 2 in ihr bloss späte Übertragung aus einem Gemälde sieht, möge von diesem Beispiel absehen.

Digitized by Google

sätzlich nichts Anderes, als was die, wenn auch späterhin bewusst fortgesetzte, Zurückhaltung des Flachreliefs gegen die Forderungen der Körperlichkeit bestimmt.[1] Eine bloss genetische Formel, wie die Herleitung von der Zeichnung,[2] erweist sich den dargelegten Tatsachen gegenüber als zu eng, Gruppierungen und Scheidungen der Künste unter einander als im letzten Grunde irrelevant.[3] In jedem ihrer Zweige beginnt die Kunst körperlos zeichnerisch und reliefartig ausbreitend, weil das unbefangene geistige Bild, in dessen getreuer Wiedergabe alle primitive Kunst, mit welchen materiellen Mitteln immer arbeitend, sich erschöpft, ein der Tiefe in jedem Sinne entbehrendes unkörperliches, ein sich zu voller umfassender Sichtbarkeit entfaltendes ist. Erst in dem Masse, als die Kunst von der Herr-

S. 19 ff.

S. 24

S. 24

[1] Zur Weiterführung der Parallele nur einige Hinweise. Man halte das S. 38 f. Gesagte zu S. 21 f.; die selinuntische Metope S. 28, 1 zu S. 19 f.; die S. 38, 1 (Anfangs) citierten Sculpturen zu den Reliefs Abb. 6, S. 21, 1 (gegen deren Herleitung vom Holze schon CONZE Ak. Berl. 1882 S. 571).

[2] Dieselbe ist sogar beim Steinrelief nicht immer zwanglos durchzuführen. In der Alxenorstele z. B. (Abb. 29), die wie geschaffen zur Stütze der herkömmlichen Meinung (S. 24) scheint, liegt die streng einheitliche Oberfläche der Figuren tief hinter der Ausgangsfläche (S. 20) zurück, wie der von vorn gesehene Fuss und die Seitenpfeiler bekunden.

[3] Die Frage, ob und in welcher Folge die einzelnen Kunstzweige nach einander entstanden sind, ist, wie auch BALFOUR Decor. Art S. 78 bemerkt, auf historischem Wege nicht zu beantworten. Die Beobachtungen PIETTE's Anthr. V 1894 S. 129 ff., VI 1895 S. 129 ff. über das successive Auftreten von Freisculptur, ausgeschnittenem Relief und gravierter Zeichnung in mehreren Stationen der Höhlenzeit vermag ich nicht nachzuprüfen. Ihre Unanfechtbarkeit für jene Fundgebiete selbst zugestanden, fehlt doch der Nachweis der absolut erstmaligen Anwendung des jeweilig neu auftretenden Verfahrens (vgl. auch S. 16). Wenn RIEGL Stilfr. S. 1 ff. 20 ff. und so COLLIER Primer C. 3, BALFOUR S. 79, HOERNES Urgesch. S. 49 f. wegen des geringeren Masses der Abstraction die Plastik für älter halten, als die Flachkunst, so liesse sich dieses Kriterium nach unseren Erörterungen im umgekehrten Sinne verwenden. Es wäre in der Tat verlockend, entsprechend der Abfolge: Linie, Fläche, Körper, eine Entwicklungsreihe zu construieren, die von der bloss in einer Linie sich aussprechenden primitivsten Formbezeichnung (S. 7; so z. T. noch RICCI A. d. bamb. F. 1–3, SULLY Childh. F. 1. 2. 7) zu dem von Umrissen umgrenzten (Zwischenformen v. d. STEINEN Zentr.-Brasil. Tf. 16 f. S. 254; SULLY F. 12), dann gemalten, weiterhin in Relief ein- oder ausgeschnittenen Bild (S. 19), von diesem mit Wegfall des Grundes (S. 29, 3; 30, 1) zur flach einansichtigen Figur und von dieser endlich (S. 32, 2; 33, 2) zur mehransichtig körperlichen führt. Wenn dieses evolutionistische Moment in unseren Erörterungen nicht leitende Stelle hat, so geschah es, weil ich auch im Falle seiner Erweislichkeit das von uns verfolgte Princip für das durch jenes hindurch wirkende halte.

Digitized by Google

schaft des Gedankenbildes sich lossagt, entwickeln die Mittel ihre nach verschiedenen Richtungen treibenden Kräfte.

Dass diese Befreiung, also die Erschliessung der Natur, wie eine Offenbarung mit einem Schlage auf der ganzen Linie erfolgt sei, wird kein historisch Denkender voraussetzen. Aber als glückliche Erben des Naturbesitzes sämtlicher früheren Generationen unterschätzen wir doch leicht Dauer und Mühen des Kampfes, dessen es bedurfte, bis, zum ersten Mal in der Geschichte, die Kunstform von der Natur selbst Gesetze empfieng. Darum, und zugleich zu weiterer Erhärtung des Gesagten, sei noch ein Blick auf die entscheidenden Phasen dieses Umwandlungs- und Trennungsprocesses geworfen.

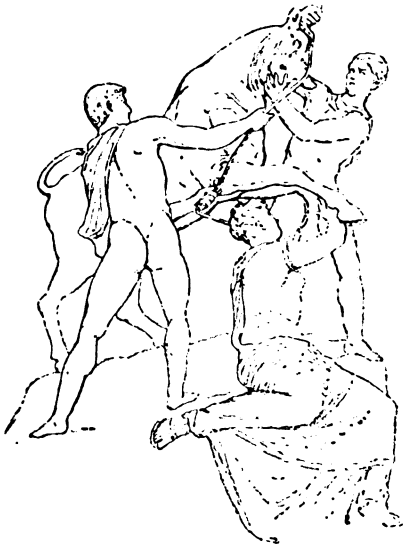


Abb. 23. Hauptfiguren des sogen. farnesischen Stieres. Marmorgruppe. Neapel.

Digitized by Google

4. Differenzierung.

Bald nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts begegnet uns in der im engeren Sinn zeichnenden Kunst der Griechen eine Neuheit. Sie fängt an, sich auffällig für den menschlichen Rumpf zu interessieren. Sie stellt ihn in früher nie gesehenen Ansichten, schräg von der Seite und rückwärts, dar, lässt ihn sich biegen und wenden, stattet ihn mit einer Fülle anatomischen Details aus.

Gleichzeitig mit dieser und zum Teil mit ihr zusammenfallend tritt eine noch augenfälligere Neuerung auf: die Verkürzung.[1]

Ist das Zusammentreffen beider Erscheinungen ganz zufällig? Bei uns Modernen ist relative künstlerische Unkenntnis des unbekleideten Rumpfes unschwer zu begreifen. Aber auch in der primitiven Kunst der Alten hat sie ihre guten Gründe. Bei jeder Handlung wird die Aufmerksamkeit des Betrachtenden zunächst und hauptsächlich von den agierenden, den sprechenden Körperteilen, Extremitäten und Kopf, aufgefangen, von dem bloss vermittelnden Rumpf bleibt höchstens ein vages Erinnerungsbild zurück. So sehen wir denn in den ältesten Kunstwerken die Zeichnung des Rumpfes zwischen Vorderansicht und Profil schwanken, seine Formen unsicher und unverstanden. Ihn vollends von rückwärts zu zeigen fehlt einer bloss aufrollenden Darstellungsweise der Anlass. Das verständnisvolle Interesse für den Rumpf ist also symptomatisch für eine Erstarkung der Naturbeobachtung, die energisch auch zu den der naiven Vorstellung fremden Bildern vordringt. Und einer solchen Erstarkung bedarf es für die Verkürzung.

Was die Verkürzung, als Erschliessung der Tiefendimension an der Figur, für die Kunst der Zeichnung bedeutet, ist jedem geläufig. Ihre

[1] Hartwig Meistersch. S. 154 ff., vgl. 365; Delbrück Beitr. S. 27 ff.

Digitized by Google

grundsätzliche Bedeutung in unserem Zusammenhang lässt sich noch anders bezeichnen: sie ist der erste Abfall von dem primären, gedan-

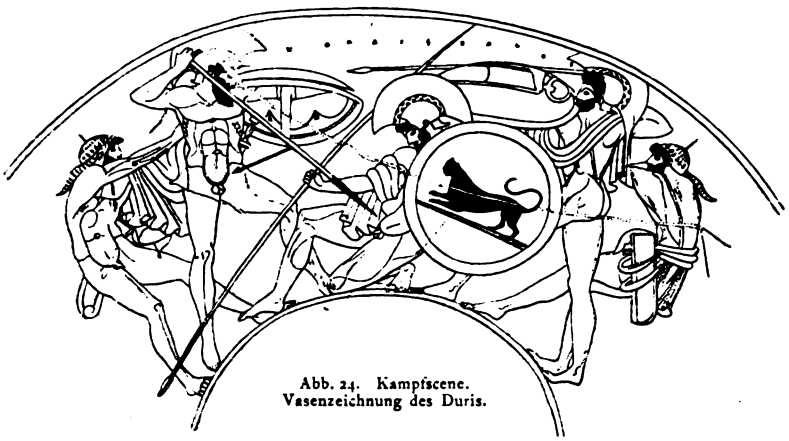


Abb. 24. Kampfscene.
Vasenzeichnung des Duris.

kenbildmässigen Schaffen. Alle bisherige Naturbeobachtung, und deren ist eine unabsehbare Fülle, bleibt als blosse Verbesserung der Details den im Geiste bereits vorher bestehenden Bildern untergeordnet. Mit der Verkürzung (und so auch der Rückansicht) verlässt die Kunst schon stofflich das Reich der naiven Vorstellung, um aus der Natur selbst Bilder zu holen. Das tat sie gelegentlich wol auch sonst; aber solche neue Bilder waren dann immer auf dem gemeinsamen Weg durch das Gedächtnis in ihrer ganzen Structur den spontanen Erinnerungsbildern assimiliert. Mit der Verkürzung baut die Kunst zum ersten Mal Bilder nach einem der naiven Conception widerstreitenden, der physischen Wirklichkeit entlehnten Principe auf. Sie ist morphologisch wie im Verhalten der Kunst zur Natur ein Neues.

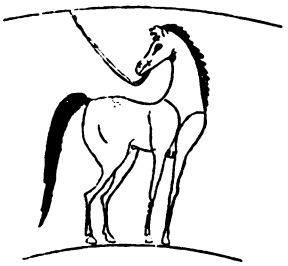


Abb. 25. Von einer Schale.
Boulogne sur Mer.

Allerdings müssen wir einschränken. Einzelne, wenngleich anders geartete Fälle perspectivischer Beobachtungen[1] begegneten uns ja auch
S. 11 schon weit früher. Und wie diese eng umschrieben und ohne Einfluss

[1] Dieselben beziehen sich fast ausschliesslich auf das Hintereinander durch einen Zwischenraum getrennter Gegenstände, ganz selten auf die Tiefenbewegung an derselben Fläche.

Digitized by Google

auf den Bau der sonstigen Bilder blieben, so gewährt auch diessmal die Verkürzung in ihrer Beschränkung auf einen im Grunde kleinen Kreis von Problemen mehr den Eindruck persönlicher Errungenschaft weniger Individuen, als der Kunst im Allgemeinen. Und was wichtiger ist: wie viele dieser Bilder halten die Gegenüberstellung mit der Wirklichkeit aus, gestatten, sie auf unmittelbare Naturbeobachtung zurückzuführen? Es sind grossenteils sicher Reminiscenzen, und indem die Kunst dieselben unorganisch zusammenschweisst und nicht selten auf Bilder des alten Habitus zu pfropfen sucht, beweist sie, wie schwer sie noch immer von der gewohnten Form des Schaffens loskömmt. Abb. 24 f.

Aber die Verkürzung bleibt nunmehr nicht lange allein. Was im Kreis des Polygnot uns an Fortschritt erscheint,[1] ist zum Teil allerdings mehr gradueller Art. So ist die Emancipation von den kanonischen zwei Ansichten, Face und Profil, und von der typischen Unbeweglichkeit auch auf den Kopf ausgedehnt (Letzteres im Gesichtsausdruck) und durch erweiterte Gruppenbildung, also über die Einzelfigur hinausgehende Zusammenfügung der Elemente, die Exclusivität der Silhouette verringert. Etwas Principielles ist aber der erwachte Sinn für das Räumliche, der freilich von einer durchgehenden Vorstellung noch entfernt, die ortbezeichnenden Elemente vorerst nur wieder in Abhängigkeit von den Figuren zu erfassen weiss und den in verschiedene Höhe gestellten Silhouetten noch einheitlichen Masstab und, trotz gelegentlicher Überschneidung durch Terrain, grundsätzlich die Abhebung vom neutralen Grunde belässt. Suchen die bisherigen Bestrebungen die Körperlichkeit einseitig nur in der Tiefenerstreckung, so vervollständigt der 'Schattenmaler' Apollodor zum Mindesten die Körperlichkeit der Figur durch rundunggebende Farbenabtönung, vielleicht auch die des Raumes durch Schlagschatten. Eine Zeit lang gehen, wie es scheint, Schattierung und Contour, Vertreter zweier entgegengesetzter künstlerischer Weltanschauungen, einträchtig zusammen,[2] S. 7 S. 37 ff.

[1] Vielleicht schon aus dem Besitz vorangeeilter Stammesbegabung (S. 16, 2) heraus. (Über das Wissen um polygnotische Malerei informieren Schöne Jb. VIII 1893 S. 187 ff.; Milchhöfer Jb. IX 1894 S. 73 f.; Robert Marathonschl. S. 82 ff.; Girard Mon. gr. 1895-97 S. 17 ff. 46 ff.)

[2] Vgl. Girard Peint. F. 122 f., Winter Attische Lekythos des Berliner Museums S. 3. 6, Tf. Indirecter Beleg auch das Aphroditebild aus dem Haus bei der Farnesina, ungenügend reproduciert Mon. XII 1885 Tf. 19. 21 (dazu, wie ich glaube, richtig Mau Ann. 1884 f. 319 f., 1885 S. 310 f.).

Digitized by Google

bis Parrhasios, wenn unsere Zeugnisse so gedeutet werden dürfen,[1] die Consequenz zieht und den linearen Contour, dieses eigenste Geschöpf des geistigen Sehens, verbannt. Aber eben hier reisst der vorher schon dünne Faden unserer monumentalen Überlieferung. Spätere Wandmalereien und Mosaiken zeugen dafür,[2] dass der griechischen Malerei auch der Zusammenschluss grösserer Figurengruppen, niedriger Horizont, zusammenhängendes Raumbild und jede begriffliche Formumgrenzung verschmähende ('illusionistische') Malweise nicht fremd blieben.

Deutlicher verfolgbar sind die Wege der Rundplastik. Sehr frühe schon erringt hier die Natur ihre ersten Erfolge durch Abrundung, das
S. 38. 32 ist Aufhebung des Contours und Überwindung der Einansichtigkeit. Ersteres teilt die Plastik mit dem Relief, das Letztere entscheidet ihre Abtrennung von den beiden anderen Künsten. Aber auf diesen Lorbeern ruht die Freisculptur lange aus. Vielleicht in keinem anderen Zweige ist es so offenkundig, wie die Kunst mit unendlichem Fleiss und staunenswerter Schärfe Naturbeobachtungen sammelt, um sie gehorsam in den Dienst der gewohnten Conception zu stellen. So, durch eine stets wachsende Summe überkommener und eigener Naturerinnerung, halte ich selbst die anatomische Vollendung der Giebel von Ägina, des delphischen Wagenlenkers[3] für erreichbar und erreicht. Aber auch wenn Gebrauch des Modells für dieselben bewiesen wäre,[4] so würde dessen subsidiäre, der feststehenden Conception untergeordnete Rolle nur um so mehr das Gesagte erhärten. Denn auf die Durchbildung oft geübter Formen und Motive wäre seine Verwendung beschränkt geblieben,[5] und gerade da, wo die Kunst in der Erfindung vom Gewöhnlichen abgieng, wie bei der Wendung des

[1] BphW 1898 Sp. 1422.

[2] Bezügliche Studien sind vorbereitet.

[3] Ägineten: C. I 144-149 Tf. 4, BB 23-28. Wagenlenker: am besten MPiot IV 1897 Tf. 15 f.

[4] Für die Ägineten so vorausgesetzt: SCHRADER AMitt. XXII 1897 S. 98 f.; der gegenteiligen Ansicht: LANGE S. 70. Man sehe auch die anatomischen Ausstellungen bei WAGNER Ägin. Bildw. S. 96-101.

[5] Ganz ebenso würde es hinsichtlich der älteren Malerei stehen, wenn die von PERROT I S. 742 und namentlich POTTIER R. Ét. gr. XI 1898 S. 355 ff. für dieselbe angenommene systematische Benutzung des Schattens zuträfe.

Digitized by Google

Oberkörpers des Wagenlenkers, des Sterbenden vom Ostgiebel,[1] da stückte sie in alter Weise nach subjectiver Vorstellung zusammen und blieb die Natur unbefragt.[2]

Wie lange hindurch die Mehransichtigkeit eine eng begrenzte blieb, sahen wir, vorgreifend, schon an anderer Stelle. Auch wo Kopf und S. 35 f. Extremitäten ihr eckiges Schema und selbst der Rumpf, wie bei der entwickeltsten Schöpfung des Praxiteles,[3] die letzte Reminiscenz an den bloss vierseitigen Querschnitt aufgegeben haben, bleibt wenigstens der Vorderfläche des Letzteren ein gewisses Selbständigkeitsstreben, ein gewisser Widerstand gegen die Rundung zurück.[4] Und ebenso erhält sich die Flächenhaftigkeit der Gesamtanlage weit über den Archaismus S. 39 f. herab. Wol fehlt es, vom delphischen Wagenlenker zum Münchener Salber[5] und darüber hinaus, nicht an fortschreitenden Versuchen, die Einheitlichkeit der Vorderebene durch gegenseitige Drehungen von Oberkörper und Beinen, durch Hervortreten der Arme u. s. w. zu lockern, und auch Vorbeugung des Oberkörpers, wie bei dem Hockenden des olympischen Ostgiebels,[6] ist nicht ganz unerhört. Allein diese Versuche erscheinen wie isoliert. Auf die überwiegende Masse der Figuren bleibt bis inclusive Praxiteles[7] die Probe der beiden Platten anwendbar. Ausgenommen hievon ist nur eine Gruppe von Werken: wo Figuren für Profilansicht gedacht sind, da scheut die Kunst schon ziemlich früh vor grösserem Vorspringen der Extremitäten und gelegentlich auch vor Beugung, Drehung und selbst schüchterner Rundung des Rumpfes nicht zurück; Beispiele die Ägineten und der Tübinger Waffenläufer.[8] Beides indessen, die Regel wie die scheinbare Ausnahme, entspringt der gleichen inneren Ursache. Bei von vorn gesehenen Figuren hätte

[1] C. I Tf. 4, HB 38, 2, O. I 31, BB 28. Zur Sache vgl auch LANGE S. 70.

[2] Vgl. Beobachtungen über Tierbildung bei FRÄNKEL Jb. I 1886 S. 52 f.; WINNEFELD Altgriech. Bronzebecken aus Leontini S. 14–17 u. a.

[3] C. II Tf. 5, O. II 156, HB 156, BB 466.

[4] Vgl. zu dem S. 36, 1 Angeführten noch FURTWÄNGLER Mw. S. 560.

[5] C. I 249, HB 112, BB 132. 134 a. Als Vorläufer lysippischer Bestrebungen erscheint er mir in mehrfacher Hinsicht bedeutsam.

[6] BB 450, Ol. III Tf. 14, 1.

[7] Vgl. Anm. 3 und C. II 131–149, O. II 151–159, HB 150. 154 f., BB 234. 371. 376 f. Auch der Ganymed von Praxiteles' Zeitgenossen Leochares (C. II 160, O. II 166, BB 158) sucht sich dem Bann mehr zu entwinden, als er ihn bricht.

[8] Ägineten: s. S. 46, 3. Waffenläufer: C. I 152, O. I 65, 7, BB 351 b, Jb. I 1886 Tf. 9.

Digitized by Google

jede nicht seitliche Beugung, Drehung oder Ausladung die volle Sichtbarkeit der Form beeinträchtigt.[1] Die Profilansicht war hierin indifferent, und die Kunst nutzte alsbald ihre Freiheit. Und doch unterliegen selbst solche für seitliche Richtung componierte Figuren durch geraume Zeit noch vielfach der Versuchung, den Oberkörper so viel als möglich, ja bisweilen mehr als das, dem Beschauer zu zeigen.[2] Wer dieses Bestreben bei Giebelfiguren [3] dem Raumzwang oder sonst besonderen Gründen zuschreiben möchte, der

Abb. 26

sehe den Diskobol des Myron an. Auch dieser bleibt, wenn auch wol als ihr äusserstes Wagstück, noch in der primären Auffassung befangen. Er ist, in dem oben erwähnten

S. 31 f.

weiteren Sinne, einansichtig,[4] fügt sich, trotz partieller Drehungen im Oberkörper, in der Gesamtanlage zwischen zwei parallele Platten und jeder seiner Teile sucht sich dem Beschauer in vollem, erschöpfendem Anblick zu bieten.

Abb. 26. Diskuswerfer nach Myron. Rom.

Erst bei Lysipp [5] ist die Plastik eine in jedem Sinn körperliche.

Abb. 27

In der naturgleichen Rundung seiner Gestalten fliessen unendlich viele

[1] So auch Bulle BphW 1900 Sp. 1040.

[2] Vgl., nach Abb. 13, C. I 165; dR 780 Tf. 8, Eph. 1887 S. 134; Ol. IV 46 Tf. 7; die Artemis 'Laphria' C. II 345, O. I 68, HB 30, BB 356, RMitt. III 1888 Tf. 10; St. e Mat. I 1899 Tf. 3; den mehrfach erwähnten Zeus und die Tyrannenmörder (S. 26, 2; 31, 2); die 'Penelope' C. I 210, BB 175, AD I 31 u. a. Noch die 'Schutzflehende' Barberini BB 415 und selbst der antretende Diskobol C. II 60, O. I 102, BB 131 bewahren Spuren. Dass Abhängigkeit von Vorbildern der Flachkunst (wie bei der Penelope) die Erscheinung allein schon erklären soll, bedarf wol nicht mehr der Widerlegung. Die Herübernahme einer Composition aus Relief oder Zeichnung nötigte den statuarischen Künstler doch nicht, seine körperliche Auffassung, wenn er sie besass, zu unterdrücken.

[3] So noch am Parthenon: C. II 10. 21 Tf. 3, O. I 106, HB 94, BB 189 f. 192, Mich. Tf. 6 GM, 8 B. Vgl. Treu Jb. X 1895 S. 12 f.; Schrader AMitt. XXII 1897 S. 98.

[4] Vgl. Lange S. 75 f. Abbildung von der Schmalseite: Jb. X 1895 S. 49.

[5] Vgl. C. II 218 f. 252, meines Erachtens auch 124, HB 163. 167. 169. 171. 150, O. II 182, BB 243. 281–283. 388. — Ich gebrauche hier wie überall die

Digitized by Google

Ansichten vorbehaltslos, ununterscheidbar in einander, er verfügt auch in der Vorderansicht über volle Freiheit der Verkürzung, nicht nur des Rumpfes, der sich nach jeder Richtung beugt und dreht, sondern der ganzen Figur, die mit Armen und Beinen keck in den Raum greift. Von Rücksichtnahme auf einen, selbst imaginären, ergänzenden Hintergrund kann hier keine Rede mehr sein. Somit ist auch in der Rundplastik der Kampf entschieden, in Allem, was für sie wesentlich ist, der unmittelbare Anschluss an die Natur erreicht.

S. 36
S. 43
S. 45 f.

Abb. 27. Sandalenbindender Jüngling. Lysippisch. Paris.

Freilich auch das nur bei der plastischen Einzelfigur, nicht bei der Gruppe. Denn es leuchtet ein, dass in dieser die erreichte Entwicklungsstufe nicht nach den einzelnen Teilen, sondern nach dem Aufbau des Ganzen zu beurteilen ist. Es kann eine Gruppe aus vollkommen runden und sich im Scurz darbietenden Figuren zusammengesetzt und doch selber, als Einheit, nur für einen einzigen Standpunct und so concipiert sein, dass alle Elemente ihre bildliche Vollständigkeit gegenseitig wahren. Eine über die primitivsten Combinationen, wie Reiter, Mutter und Kind, kämpfend unter einander oder attributiv mit Menschen verbundene Tiere u. s. w. hinausgehende plastische Gruppe tritt uns zum ersten Mal im Westgiebel des olympischen Zeustempels entgegen. Gewiss ist in diesen und fast noch mehr in den Gruppen der Parthenongiebel [1] der Zusammenschluss der Elemente noch ein

Künstlernamen als das, was sie nach der Beschaffenheit unserer Quellen zumeist nur sein können, als kunstgeschichtliche Fixierpuncte. Dass ein Teil der oben besprochenen Fortschritte möglicherweise schon Skopas gehört, habe ich Lys. S. 12 angedeutet (vgl. auch FURTWÄNGLER Mw. S. 523 f. 645). Über diesen Vorbehalt komme ich auch heute nicht hinaus.

[1] Olympia: C. I 234-237 Tf. 9. 10, O. I 77, BB 451-455, Ol. III Tf. 18-21. 24. 26. 28. 30. 32. Parthenon: C. II 8. 9. 11. 17. 18. 21 Tf. 3, BB 186-192, MICH. Tf. 6-8.

Digitized by Google

sehr zaghafter. Gleichwol wird der hier erreichte Grad des Zusammenwachsens bis zur hellenistischen Zeit und, wenn man von der nicht zu häufigen Darstellung verschiedener Ringmotive[1] absieht, in der antiken Gruppe überhaupt nicht überschritten: eifersüchtig ihre materielle Selbständigkeit hütend, gehen die Figuren nur in untergeordneten Teilen und in möglichst geringer Ausdehnung Berührungen ein. Wir behaupten nicht, dass diess in den einzelnen Fällen situations-, das ist naturwidrig wäre; aber in der Gesamtheit gibt es ein Mass für die Abhängigkeit von den primitiven Conceptionsformen. Stehen so in der Mehrzahl der Gruppen die Massen in der Hauptsache geschlossen gegen einander, so dass sich deren Anordnung auf einfache geometrische Verhältnisse zurückführen lässt,[2] so erkennen wir den psychischen Grund dafür in der aus Stücken zusammensetzenden Vorstellung einerseits und andrerseits in der Wahrung möglichster Freiheit der Silhouette. Das ist ohne Weiteres bei aufgerollten, also in gestrecktem Winkel, und unschwer auch bei schiefwinklig aufgebauten Gruppen ersichtlich: noch das ludovisische Gallierpaar[3] bietet, trotz aller Scurze der Figuren an sich, nur an äusserst wenigen und vom Beschauer leicht ergänzten Teilen gegenseitige Überschneidung. Aber auch wo in rechtwinkliger Anordnung die Massen ineinanderfallen, da handelt es sich zumeist um Combinationen wie von Kind und Erwachsenem, Mensch und Tier, und betrifft die Deckung fast immer nur nebensächliche Partien. Wie Weniges und Gleichgiltiges verdeckt z. B. das
Abb. 28 seitwärts abgestreckte Dionysosknäbchen der praxitelischen Gruppe von der Silhouette des Hermes. Und ähnliche Rücksichten sind bei dem vom Silen geherzten Bakchoskinde, der Niobe mit der Tochter und selbst dem Knaben mit der Gans und anderen Ringergruppen[4] wahrzunehmen; nur die Florentiner, für deren Verschlingung jene geometrischen Definitionen versagen, bilden, und das auch gegenüber

[1] Z. B. Ringer der Uffizien: C. II 309, BB 431. Antaiosgruppe Pitti: R. St. I 472; vgl. II 234, 4; 539, 3 f.; DR 747. Knabe mit der Gans: C. II 319, O. II 185, HB 201, BB 433. Diesen gegenüber vgl. aber R. St. II 233, 8; 538, 1. 5 f.; dazu Jb. XIII 1898 Tf. 11 S. 178, Rev. XXXV 1899 Tf. 18.

[2] So für die archaische Gruppe LANGE S. XII, der hiebei den Mittelplan (S. 25, 3) zu Grunde legt.

[3] C. II 259, O. II 195, BB 422.

[4] Silen: C. II 301, BB 64. Niobe: C. II 278, O. II 162 gh, BB 311. Ringergruppen: Anm. 1.

Digitized by Google

den aus mehr als zwei Elementen bestehenden Gruppen,[1] die einzige mir bekannte Ausnahme.

Die hier betrachtete Entfaltung der Teile entspricht bei der Einzelstatue der Scheu vor Verkürzung als dem einen der Körperlichkeit entgegenwirkenden Moment. In der compliciertesten Kunstform, der statuarischen Gruppe, hat das Altertum diese Scheu nur vereinzelt überwunden. Kam es in der Mehransichtigkeit weiter? Bei 'reliefartig' einzeiligen Gruppen, wie Laokoon, Pan und Daphnis u. a.,[2] und selbstverständlich auch bei Giebelgruppen liegt Einansichtigkeit auf der Hand. Aber auch die anderen, wie immer disponierten und frei aufgestellten gestatten, soviel ich sehe,[3] regelmässig nur ein ganz geringes Schwanken des Standpuncts nach rechts oder links, sollen sich nicht wesentliche Partien verdecken oder verzerren. Eine Ansicht jedoch gibt es bei ihnen allen, welche die wesentlichen Teile vollzählig und in voller

S. 36 ff.

S. 29 ff.

Abb. 28. Oberteil des Hermes mit dem kleinen Bakchos. Von Praxiteles. Olympia.

[1] Z. B. Grazien: R. St. I 346. Verschieden erklärte Marmorgruppe in Neapel: R. St. I 427. Laokoon: C. II 285, O. II 202, BB 236. Farnesischer Stier: C. II 277, O. II 204, BB 367. Nil: C. II 287, O. II 205, BB 196.

[2] Laokoon: Anm. 1 (s. auch Grazien). Daphnis: R. St. I 407. 413. Vgl. zur borghesischen Amazone die Bemerkungen M. Mayer's Jb. II 1887 S. 82 f. Wenn Mayer die Composition der Rücksicht auf einen Hintergrund zuschreibt, so mag diess in einzelnen Fällen zutreffen. Wäre aber flache Anlage im Allgemeinen in diesem Sinne beweisend, so müssten neun Zehntel der statuarischen Plastik für Aufstellung vor einer Wand gearbeitet sein. Wenn eine Gruppe 'reliefartig' für nur eine Ansicht gemacht ist, so ist es der vaticanische Nil (Anm. 1); und doch beweisen die Darstellungen an der Plinthe, dass derselbe allseitig gesehen werden sollte.

[3] Im Original oder Abguss prüfen konnte ich nur einen Teil des Vorhandenen. Principiell hätte es übrigens wenig zu bedeuten, wenn die hier beobachtungsgemäss bezeichnete Grenze der Entwicklung noch in einigen weiteren Fällen erreicht und selbst überschritten worden wäre.

Digitized by Google

Klarheit innerhalb ihres Motivs vereinigt.[1] In dieser liegt also ihre Invention beschlossen; alle weitere Durchführung galt der materiellen Vervollständigung, fügte aber dem, was aus jener einen Ansicht schon folgte, nichts mehr hinzu. Mit anderen Worten, jene Gruppen sind
S. 31 f. im ersten Stadium plastischer Conception stehen geblieben. Ich kenne nur eine antike Gruppe, die darüber hinausgeht, die Ringer der Uffizien.[2] Diese gewähren dem Beschauer zwei Ansichten, deren jede gewisse Motive allein enthält. Noch weiter gienge der farnesische Stier,[3] der zu vollständiger Aufnahme Vielheit des Standpuncts erfordert. Mit ihm hätte die Gruppe auch des Altertums, was Tiefenentwicklung betrifft, die potentiell höchste Vollkommenheit erreicht, ja sogar überschritten, indem sie sich nicht mit der eigenen Körperlichkeit begnügte, sondern, in den frei verteilten Figuren der Antiope, des Berggottes, Hundes, auch noch jene des Raumes begehrte.[4] Sehen wir aber von diesen Figuren, eben ihrer Unverbundenheit wegen, ab,

[1] Bei der Galliergruppe Ludovisi z. B. (S. 50, 3) entspricht dieselbe dem Standpunct der Mitte der Plinthe (bei der linken Fusspitze des Mannes) gegenüber, ungefähr wie bei BB (das Gesicht des Mannes ist nur durch die falsche Ergänzung des rechten Arms verdeckt). Die Gruppe des Menelaos mit dem toten Achill wäre von jener Seite zu betrachten, die bei dem (zu hoch aufgestellten: AMELUNG S. 9) Exemplar der Loggia de' Lanzi (BB 346) sich von der Mitte der Innenseite der vom Herantretenden linken Säule bietet (am nächsten kömmt die Abbildung URLICHS Pasqu. Tf. 3, R. St. II 508, 1). Natürlich ist (v. D. LAUNITZ bei URLICHS S. 22, DONNER Ann. 1870 S. 85 f., daselbst S. 78 über die Plinthe) auch der Kopf des Menelaos nach vorn zu wenden, wodurch die Betrachtung noch entschiedener auf diese Ansicht gelenkt würde. Ähnlicher Prüfung wolle man den Knaben mit der Gans (S. 50, 1) u. s. w. unterziehen. Zu den anscheinend abweichenden Dioskuren von Monte Cavallo (s. übrigens S. 29, 1) vgl. PETERSEN Rom S. 92, zu jenen vom Capitolsaufgang MICHAELIS RMitt. VI 1891 S. 43 f. und die von ihm Z. bild. K. II 1891 S. 188 reproducierte Zeichnung Michelangelo's. Dass in der plastischen Wiedergabe des Reigentanzes die naturgerechte Kreisform sich schon in primitiver Kunst durchsetzt (z. B Ol. IV 263 Tf. 16), wird niemand verwundern. Eine Ausnahme bilden diese Gruppen darum doch nicht. Denn, von welcher Seite immer, bleibt hier der Anblick im Grunde stets der gleiche, Alles enthaltende. Tritt eine Mittelfigur hinzu (PCH. III 399, S. 586, 2), so fixiert diese die Ansicht.

[2] Sie sind, auch in Anbetracht des vorher Gesagten (S. 50 f.), wol die höchstentwickelte Gruppe, die das Altertum uns hinterlassen hat. — Von den anderen S. 50, 1 angeführten Gruppen (vgl. auch Anm. 1) ist bei der von Palazzo Pitti Einansichtigkeit sicher, bei den meisten anderen nach den Abbildungen möglich.

[3] S. 51, 1.

[4] Vgl. HILDEBRAND Probl. d. Form S. 97 f.

Digitized by Google

so bietet sich für die eigentliche Gruppe nur ein einziger, und auch dieser wieder ein erschöpfender Standpunct. [1] Abb. 23

Wie auch in allem Einzelnen und Kleinen, in Musculatur, Haar, Auge, [2] Gewand u. s. w. die plastische Darstellung vom Zeichnerischen zum Körperlichen,[3] von Nebeneinanderreihung der Elemente zur Erfassung der Masse vorschreitet, das zu schildern können wir uns wol erlassen. Das Ziel ist immer dasselbe; nur die Schnelligkeit und der Grad der Annäherung, die der alten Kunst beschieden war, sind je nach den zu überwindenden Hindernissen verschieden. So kömmt es, dass ein zeitlicher Durchschnitt durch die antike Kunst selbst innerhalb desselben grossen Kunstzweiges morphologische Ungleichheiten ergibt.

Noch erübrigt uns die dritte Darstellungsform, das Relief. Wir erkannten, wie in ihrer Wurzel die Erscheinungen des Flachreliefs und der Freiplastik grundsätzlich dieselben sind. Indem wir aber das S. 40 f.
Flachrelief in Stein bis über die Grenze des Archaismus verfolgten, gewahrten wir nicht nur ein Stehenbleiben der Entwicklung, sondern selbst eine wie geflissentliche Ablehnung auch jenes Masses körperlicher Auffassung, über das die gleichzeitige Plastik bereits sicher verfügt. S. 20. 22
Zur Erklärung dieses letzteren Verhaltens reichen die entwickelten allgemeinen Grundsätze nicht aus. Vielleicht lässt sich dieselbe in Folgendem finden. Eine der Natur nachstrebende Verteilung und Bewegung der Flächen im Relief müssen beide zum Hoch- und Vollrelief führen. Nun ist das Flachrelief in Stein, wie wir es in der archaischen Kunst kennen (und auch auf die anderen Arten von Reliefs, wo diese ähnliche Erscheinungen bieten, hat dieser Gesichts- S. 18. 24
punct sinngemäss Anwendung), an bestimmte tektonische Voraussetzungen gebunden, sei es an der Stele, am Fries einer Architektur

[1] Ungefähr derjenige, von dem aus Sogliano Il supplizio di Dirce, Acc. Nap. XVII 1895 N. 7 S. 5 (s. unsere Abb. 23) sie zum Vergleich mit dem neuentdeckten Wandgemälde (daselbst Tf., Jb. X 1895 Anz. S. 120) aufnehmen liess. Nur glaube ich nicht, dass die Gruppe das Original dieses oder anderer Wandgemälde sei, sondern umgekehrt, sie ist nach einem Gemälde copiert. Von ihrem, vielleicht selbst schon eine einfachere Composition erweiternden, gemalten Vorbild können die Künstler des Marmorwerks wie die Anregung zu dem landschaftlichen Beiwerk, so auch die zugefügten Nebenfiguren entnommen haben. Dieselbe Ansicht bieten auch die Neapler Gemme und die Münzen AZ XI 1853 Tf. 56, 1. 58, 1 f.

[2] Über dieses Conze Ak. Berl. 1892 S. 47 ff.

[3] Einiges bei Winter Jb. VIII 1893 S. 137, Öst. Jh. III 1900 S. 84.

Digitized by Google

od. dergl. Bei einer bloss gemalten oder nur geringe Relieferhebung bedingenden Schmückung der Vorderfläche blieb Körper und Masse des so bearbeiteten Stückes im Ganzen unverändert. Ein Hochrelief dagegen hätte sich nur durch Verkümmerung des eigentlich structiven Elements oder formwidrige Vermehrung der gesamten Masse erzielen lassen. Es sieht so aus, als ob die Kunst, dieser Gefahr gewahr geworden, derselben durch bewusstes Beharren im Flachrelief vorbeugen hätte wollen. Wo jene Consequenzen functionell zulässig waren, wie z. B. bei der Metope, tritt uns in der Tat schon früh auch das Hochrelief [1] entgegen.

Abb. 29. Grabstele eines Landmanns. Von Alxenor von Naxos. Athen.

So lange in der ganzen Kunst das primäre Stadium vorherscht, geht das Relief mit der Zeichnung aufs Engste zusammen. Nur dass es, vielleicht ausschliesslicher noch, als diese, in der menschlichen Gestalt die seitliche
S. 25 f. Richtung pflegt: die Vorderansicht des Kopfes hätte ja, wegen der auch der primitiven Vorstellung hier früh bewussten Erhebungsunterschiede, reicheren Abbau der Flächen bedingt. [2] Beide Künste trennen sich in dem Augenblick, in dem die Zeichnung mit der Verkürzung einen neuen Weg betritt. Ihr darin zu folgen unternahm das antike Flachrelief
Abb. 29 zum Mindesten, wie die Alxenorstele [3] bezeugt, den Versuch. Aber

[1] Dessen Ableitung von ursprünglich vor die Metope gestellten Rundfiguren (Koepp Jb. II 1887 S. 121 ff.) hat viel für sich. Ähnlich sind die Hochrelieffiguren des Dermys und Kitylos (C. I 91, AMitt. III 1878 Tf. 14) offenbar Ersatz für Grabstatuen. Andrerseits aber wird für die Metope auch Flachrelief und selbst Malerei als von Haus aus dem Hochrelief gleichberechtigt durch die Funde von Selinunt (BB 288, MLinc. I 4, 1892, Sc. d. Selin. Tf. 1 ff.) und Thermos wahrscheinlich gemacht. Und gleiche Freiheit bestand wol hinsichtlich des Giebels.

[2] So in der Tat bei den lakonischen Heroenreliefs S. 21 und auf Münzen bei Tierköpfen und Gorgoneion. Letzteres allerdings, als stumpfnasig, verträgt sich auch mit flachem Relief. Auch die ungewöhnliche Reliefhöhe einiger altertümlichen Münztypen, wie Gefässe, Schilde, Schildkröten, stimmt zu dem Obigen.

[3] Auch hier mag wieder naturfrohe Stammesanlage (S. 16, 2) mitsprechen.

Digitized by Google

auch nur einige solcher Erfahrungen konnten genügen, die Unvereinbarkeit verkürzender Motive mit dem beharrlich festgehaltenen Flachrelief darzutun.[1]

So wird es nicht mehr wundern, wenn in Verteidigung seines flachen Charakters das Relief selbst bis zu jenen extremen Erscheinungen geht, die wir schilderten. Und doch: alle Glätte der Stele der Philis, alle Gepresstheit und sorgsam angepassten Motive des Kriegers von Pella verbergen nicht ganz die freiere Regung, die bei der Philis durch liebevolle Modellierung der Seiten, beim Jüngling durch berechnete Neigung der Flächen von links- und rechtsher auf Schleichwegen einzuführen sucht, was der Zwang des Flachreliefs nicht offen gestattet: Rundung und Tiefe. S. 23 Abb. 8 Abb. 9

Aber es erstehen neue Schwierigkeiten. Die die Figuren neben einander aufrollende primitive Flachkunst kann, zumal wenn auf die seitliche Richtung beschränkt, eine grössere Anzahl Figuren nur in der Form der Aneinanderreihung innig verbinden. Gegenübergestellt, und das auch bei gegensätzlicher Wendung des Kopfes zum Körper und selbst bei Vorderansicht des Ersteren, lassen sich nur zwei Figuren in handelnde Beziehung bringen, die anderen bleiben secundär beteiligt, Zuschauer, Gefolge. Noch im Parthenonfries[2] besteht dieses Vorwiegen der seitlichen Richtung. Hier freilich war der Gegenstand selber ein Zug, und bei den Göttern des Ostfrieses erscheint die Zweiteilung wie künstlerische Wahl: so wandten sich den von beiden Seiten dem Eingang zustrebenden Sterblichen Gottheiten zu und brauchten Zeus und Athena, der königliche Vater

[1] In der Tat vermeidet die Neapler Replik (C. I 125, BB 416) die Verkürzung wenigstens des Fusses. — Lehrreich ist der Vergleich mit einer im Relief des italienischen Quattrocento mehrerenorts auftretenden Erscheinung, nemlich jenen in den gepressten Flächen und nicht selten auch scharf abgeschnittenen Contouren ganz an die S. 22 f. beschriebene Richtung erinnernden Reliefs, für welche, nur als Florentiner Beispiele, die Cantorie Donatello's oder die bekannten ihm selbst oder seinem Einfluss zugeschriebenen Madonnen (Bode Italienische Bildhauer der Renaissance S. 33 ff. 47 ff., Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche 42. 70 u. a.) genannt seien. Hier ist die Gleichsetzung von Relief und Zeichnung in den Motiven bis zum Äussersten durchgeführt und offenbart eben dadurch ihre Grenzen. Indem das Relief körperlos flach ist, während die Zeichnung mit Verkürzung nicht zurückhält, stösst sich das Auge an dem Widerspruch zwischen Schein und Wirklichkeit. Inwieweit auf diese Art des Reliefs griechische Vorbilder von Einfluss gewesen sein mögen, kann hier nicht untersucht werden.

[2] S. 20, 3. Ostfries: C. II 24-26, O. I 117, 1-40, BB 106-110, Mich. Tf. 14.

Digitized by Google

und die Herrin des Festes, nicht um den Vorrang des Platzes zu streiten. Aber das Verlangen nach mannigfaltigerer, innigerer Beziehung war nicht zu unterdrücken. Die 'Dreifigurenreliefs'[1] sind Zeugnisse dieses Strebens wie der Unmöglichkeit, es mit den bisherigen Mitteln ganz zu befriedigen; der enge Zusammenschluss zweier Figuren bedeutet die, wenn auch hier meist wundervoll fein motivierte, Abtrennung der dritten.

Und die Anstürme mehren sich mit jedem neuen Versuch, was
s. 45 die Zeichenkunst an Natürlichkeit besass, auch dem Relief anzueignen. Dreiviertelstellungen von Kopf und Beinen, wie im Parthenonfries, des Rumpfes, wie in den Friesen des 'Theseions' und Niketempels,[2] in die Tiefe dringende Motive und Localandeutung, wie sie schüchtern an den beiden letztgenannten Friesen, ausführlicher, mit der alten Freude des Ostens an landschaftlicher Schilderung, in jenen von Trysa und Xanthos,[3] zusammen mit perspectivischer Tendenz, erscheinen, mussten die Strenge des Flachreliefs lockern, zu körperlich vollem Heraustreten und reicherer Abstufung der Flächen drängen. So sehen wir es zu Phigalia, noch mehr an der Nikebalustrade.[4] Und im Fries des Erechtheions,[5] wo freilich die nur angehefteten Figuren die structive Masse des Baugliedes ganz unversehrt liessen, erscheinen nicht nur in annähernder Vorderansicht sitzende, sondern auch in Gruppen zusammengeschobene und sich deckende Figuren. Aber noch wehrt das Flachrelief sich allenthalben und sucht, neben den notgedrungen erhabenen, gerundeten, gehäuften Figuren, sich soviel wie möglich mit ausgebreiteten, ebenen Formen und Motiven, scharf abgeschnittenen Contouren,[6] aufrollender Anordnung und vor Allem mit Einheitlichkeit der höchsten Erhebungen zu behaupten. Und

[1] Das eleusinische: C. II 68, BB 7. Orpheus, Peirithoos, Peliaden: Petersen Rom F. 99–101, z. T. C. II 69, BB 341. Von Votivreliefs: Le Bas M.f. 49, 1 u. a.

[2] Theseion: C. II 40–42, O. I 120 f., BB 406–408, Sauer Thes. Tf. 3 f. Nikefries: C. II 48–50, O. I 124, BB 117 f., Ross T. d. Nike Tf. 11 f.

[3] Trysa: C. II 100 f., BB 486, Benndorf-Niemann Tf. 12 f. 16. Nereidenmonument: C. II 103–109, BB 218 f., Mon. X 1875 Tf. 13–18, Ann. 1876 Tf. DE.

[4] Phigalia: C. II 77–80, O. I 131 f., BB 86–91, Anc. M. IV Tf. 1–23. Balustrade: C. II 51–54, O. I 125, BB 34 f., Kekulé R. d. Bal. Tf. 1–6.

[5] C. II 45 f., O. I 123, BB 31–33, Schöne Rel. Tf. 1–4, AD II 31–34.

[6] In deren oft nicht einmal an derselben Figur consequenten Anwendung ist vielfach die Absicht erkennbar, grösserem Flächenabbau auszuweichen.

Digitized by Google

tektonische Forderung und Gewohnheit des Frieses kommen ihm dabei noch immer zu Hilfe.

Auch im Grabrelief regte sich der Wunsch, in dem immer mehr sich erweiternden Rahmen der Stele reichere Familienbilder zu entfalten. Hier, wo inniger Anschluss besonders unerlässlich, war der Mangel einer mehr als zwei Personen verknüpfenden Compositionsform gewiss nicht zum Mindesten fühlbar. Geschlossenheit der Gruppe, zunächst wenigstens von Dreien, zu erzielen, gab es wol ein von anderen Verwendungen her der Kunst längst geläufiges Mittel: die Benutzung der Leere im Grund, hier zwischen den zwei im Händedruck gegenübergestellten Figuren. Aber sollte die so hinzugekommene Figur nicht sich müssig oder störend dazwischenschieben oder eine der ursprünglichen gegenüber der anderen verdrängen, war es mit ihrer Wendung nach vorn allein nicht getan; es mussten die Pläne in Vorder- und Hintergrund unterschieden, der Rahmen der alten Stele auch nach der Tiefe zu gesprengt werden.[1] Und damit — und ich sage nicht, dass das nur so geschehen — war gefallen, was im Relief bis dahin der Natur den Eintritt wehrte: die Unterordnung der Erhebungen unter die gemeinsame ideale Vorderebene, also die mit der Tiefe den Raum ignorierende gedankenbildliche Nebeneinanderreihung. s. 39
Ein neues, wirkliches Hochrelief war entstanden: nicht jenes Scheinrelief der Metope, sondern ein durch inneres Wachstum gewordenes, s. 54
über Mehrheit der Pläne gebietendes, das sich der Freisculptur nähert, ohne ganz in ihr aufzugehen.

Damit aber hat das Relief, als Flachrelief, sein Ende gefunden.[2]

Und doch ist es gerade dieser zwischen den zwei anderen schwankende Zweig, nach dem man die Eigenart der antiken Kunst am liebsten bezeichnet.[3] Wir sahen, wie nichts von dem, was das 'Reliefartige', d. i. Flachreliefartige, ausmacht, dem Flachrelief allein zu s. 40 f.
eigen ist; wol aber bewahrt es, um seiner Selbsterhaltung willen, was

[1] Vgl. Conze Grabr., etwa: I 434 Tf. 102; 332 Tf. 77. 329 Tf. 82. 327 Tf. 81; II 752 Tf. 145, I 293 Tf. 69, II 754 Tf. 143. 701 Tf. 132; 718 Tf. 141, I 454 Tf. 108. 465 Tf. 109. 322 Tf. 80. 304 Tf. 72. 337 Tf. 85.

[2] Dass auf allen Gebieten auch die überholten Entwicklungsformen, namentlich wenn durch äussere Umstände gebunden, sich forterhalten, braucht keiner Erinnerung.

[3] Vgl. Hildebrand Probl. d. Form, besonders S. 66. Wie weit die physiologisch begründeten Vorschriften Hildebrand's mit unseren von ganz anderen Ausgangspuncten gewonnenen historischen Ergebnissen stimmen, lehrt das Obige.

Digitized by Google

in der ganzen Kunst das Ursprüngliche ist, länger und auffälliger, als die Schwesterkünste. Mit der naiven, abstracten Vorstellung lebend und sterbend, wird es zum treuesten Verkündiger ihrer Gesetze.

Des Reliefartigen auch im alten Sinne bleibt freilich der griechischen Kunst auch weiterhin genug, und das nicht bloss im eigentlichen Gebiete des Reliefs. Wie viel von den vorne aufgezählten Principien am Ausgang des Altertums noch in Kraft verblieben, das zu umgrenzen und damit das Facit der antiken Kunstentwicklung vom Gesichtspunct der Form zu ziehen, wäre wol kein unnützes Unterfangen. Ganz hat jenen Principien sich noch keine Kunst entzogen.

Abb. 30. Selene ins Meer tauchend.
Vasenzeichnung. Berlin.

Digitized by Google

Abkürzungen

Wo nicht anders angegeben, bezeichnen die Citate bei C., O., PCh. Abbildungen, bei Conze Grabr. und dR Nummern. Von Collier Primer und Sully Childh. standen nur Übersetzungen zu Gebote.

Acc. Nap. Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Napoli.
AD Antike Denkmäler herausgegeben vom kais. deutschen archäologischen Institut.
A. d. bamb. L'arte dei bambini. (Corrado Ricci)
Ägin. Bildw. Bericht über die äginetischen Bildwerke. (J. M. Wagner)
Ak. Berl. Sitzungsberichte der kön. preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin.
Ak. Münch. Sitzungsberichte der philos.-philol. und der histor. Classe d. k. bayrischen Akademie der Wissenschaften.
Amelung [Führer durch die Antiken in Florenz].
AMitt. Mitteilungen des kais. deutschen archäologischen Instituts in Athen (oder: Athenische Abteilung).
Anc. M. Description of Ancient Marbles in the British Museum.
Anf. Die Anfänge der Kunst in Griechenland. (A. Milchhöfer)
Anf. d. K. Die Anfänge der Kunst. (E. Grosse)
Ann. Annali dell'Instituto di Corrispondenza archeologica.
Anthr. L'Anthropologie.
Anz. s. Jb.
AZ Archäologische Zeitung.
BB Brunn-Bruckmann Denkmäler griechischer und römischer Sculptur.
BCorr. Bulletin de Correspondance hellénique.
Beitr. s. S. 11, 2.
Bennd.-Niem. O. Benndorf und G. Niemann Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa.
Boll. Soc. Geogr. Bollettino della Società Geografica Italiana. Serie III.
BphW Berliner philologische Wochenschrift.
Bull. Com. Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma.
C. M. Collignon Histoire de la Sculpture grecque. Auch deutsch: Geschichte der griechischen Plastik.
Camir. Nécropole de Camiros. (A. Salzmann)
Childh. Studies of Childhood; Cap. XI. (J. Sully)
Decor. Art The Evolution of Decorative Art. (H. Balfour)
dR A. de Ridder Catalogue des Bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes.
Eph. Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική.
Epoch. Über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. (F. Thiersch)
Evol. Evolution in Art. (A. Haddon)
GBA Gazette des Beaux-Arts. IIIe Période.
GdK Geschichte der Kunst des Altertums. (Winckelmann)
Gemm. Die antiken Gemmen. (A. Furtwängler)
Grabr. Die attischen Grabreliefs. (A. Conze)
Guide A Guide to the principal Gold and Silver Coins of the Ancients. 3. Aufl. (B. Head)
HB H. Bulle Der schöne Mensch im Altertum (Hirth Der Stil I).
Hist. phil. Aufs. Historische und philologische Aufsätze Ernst Curtius gewidmet.
Hom. Epos Das homerische Epos. 2. Aufl. (W. Helbig)
J. Anthr. Inst. The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.
Jb. Jahrbuch des kais. deutschen archäologischen Instituts. Dabei: Anz. Archäologischer Anzeiger.
JHSt. The Journal of Hellenic Studies.
Kunstg. Griechische Kunstgeschichte. (H. Brunn)
Lange s. S. 2, 3.
Lys. s. S. 2, 1.
Marathonschl. Die Marathonschlacht in der Poikile. (C. Robert)
Martha [J., L'Art Étrusque].
Meistersch. Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles. (P. Hartwig)
M. f. Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure Monuments figurés. (Ph. Le Bas)
Mich. A. Michaelis Der Parthenon.
MLinc. Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei.

Digitized by Google

MPiot Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires.
Mon. Monumenti inediti pubblicati dall'Instituto di Corrispondenza archeologica.
Mon. gr. Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des Études grecques en France.
Mw. Meisterwerke der griechischen Plastik. (A. FURTWÄNGLER)
New-Guinea The Decorative Art of British New-Guinea. (A. HADDON)
N. Jahrb. Neue Jahrbücher für das classische Altertum.
N. Mem. Nuove Memorie pubblicate dall' Instituto di Corrispondenza archeologica.
O. J. OVERBECK Geschichte der griechischen Plastik. 4. Aufl.
Ol. Olympia. III: Die Bildwerke in Stein und Ton. IV: Die Bronzen.
Öst. Jh. Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien.
Parall. Ethnographische Parallelen und Vergleiche. Neue Folge. (R. ANDREE)
Pasqu. Über die Gruppe des Pasquino. (L. URLICHS)
PCh. G. PERROT und CH. CHIPIEZ Histoire de l'Art dans l'Antiquité.
Peint. La Peinture antique. (P. GIRARD)
PERROT s. PCh.
Physiol. d. Fliegens Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den bildenden Künsten. (S. EXNER)
Primer A Primer of Art. (J. COLLIER)
Probl. d. Form Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 2. Aufl. (A. HILDEBRAND)
R. d. Bal. Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike. (R. KEKULÉ)
Rel. Griechische Reliefs. (R. SCHÖNE)
R. Ét. gr. Revue des Études grecques.
Rev. Revue archéologique. IIIe Série.
RLinc. Atti della R. Accademia dei Lincei. Serie IV. Rendiconti.
RMitt. Mitteilungen des kais. deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung.
Rom Vom alten Rom. 2. Aufl. (E. PETERSEN)
R. St. S. REINACH Répertoire de la Statuaire grecque et romaine.
Sächs. Ges. Berichte über die Verhandlungen der k. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philos.-histor. Classe.
Schliem. Schliemann's Ausgrabungen. 2. Aufl. (C. SCHUCHHARDT)
St. e Mat. Studi e Materiali di Archeologia.
Stilfr. Stilfragen. (A. RIEGL)
Tc. Les Figurines antiques de Terre cuite du Musée du Louvre. (L. HEUZEY)
T. d. Nike Der Tempel der Nike Apteros (L. ROSS, E. SCHAUBERT, CH. HANSEN Die Akropolis von Athen I).
Terr. Sicil. Die Terracotten von Sicilien (R. KEKULÉ Die antiken Terracotten II).
Thes. Das sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck. (B. SAUER)
Topogr. Beiträge zur Topographie von Delphi. (H. POMTOW)
Types The Types of Greek Coins. (P. GARDNER)
Urgesch. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. (M. HOERNES)
V. u. T. Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im k. k. österreich. Museum. (K. MASNER)
Z. bild. K. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge.
Zentr.-Brasil. Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. (K. VON DEN STEINEN)
ZEthn. Zeitschrift für Ethnologie.

Vorlagen der Abbildungen

Abb. 1. 2	S. 12	HELBIG Hom. Epos F. 32 f.
3	13	AMitt. XXII 1897 Tf. 8.
4	17	Photographie.
5	20	Abguss.
6	21	BB 227 a (mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G.).
7	22	Abguss.
8	23	Abguss.
9	23	Abguss.
10	24	Ol. IV Tf. 7, 45.
11. 12	26	J. MÉNANT Recherches sur la Glyptique orientale I F. 100 f.
13	27	Photographie.
14. 15	30	Abguss.
16	21	Photographie.
17	32	Abguss.
Abb. 18	S. 36	Abguss.
19	37	Abguss.
20	38	Abguss.
21	39	BB 78 (mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G.).
22	40	Die Funde von Olympia. Ausgabe in einem Bande. Tf. 20.
23	42	Acc. Nap. XVII 1895 N. 7 S. 5.
24	44	A. CONZE Vorlegeblätter Ser. VI Tf. 5.
25	44	HARTWIG Meistersch. F. 15.
26	48	Abguss einer verkleinerten Copie.
27	49	BB 67 (mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G.).
28	51	Abguss.
29	54	Abguss.
30	58	E. GERHARD Griech. und etrusk. Trinkschalen Tf. 8, 2.

Digitized by Google